

La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea

CARLOS ARCOS CABRERA

Escritor y sociólogo. Profesor Investigador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Sede Ecuador

RESUMEN

La literatura ecuatoriana contemporánea es desconocida en América Latina y en España. Con el propósito de encontrar una explicación, el artículo analiza un momento de ruptura en la historia cultural de Ecuador en los años sesenta del siglo XX. 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

Ecuadorian literature is usually unknown in Latin America and Spain. In order to find an explanation for this, the article analyzes a very important breakpoint in the cultural history in Ecuador during the sixties in the XX century. The discussion focus in the issues that at that time were considered as the limits of the indigenous literature. It also describes the relationship between the narrative and the specific characteristics of the Ecuadorian society and its culture.

Key words: Ecuador, literature contemporary, indigenist novel, *Tzántzicos*, critics, politic commitment.

Un autor invisible para un día imaginario.
Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato*.

Parafraseando al escritor mexicano Carlos Fuentes, podría iniciar el artículo diciendo: *una literatura invisible para un país imaginario*. La frase reflejaría la complejidad que rodea a una comprensión adecuada de los dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea. El primer hecho es precisamente la invisibilidad. Lo invisible es algo que por alguna razón no se puede ver o no se quiere ver, pero que sin embargo existe, porque en Ecuador se escribe. No es afirmar algo nuevo. Agustín Cueva (1937-1992), lúcido crítico de la literatura ecuatoriana y a quien nos referiremos frecuentemente en este artículo, identificó tempranamente esta realidad.¹ Por su parte, M. Handelsman, otro destacado estudioso de la literatura y de la cultura en Ecuador, se refiere a la invisibilidad no sólo de la narrativa, sino de la producción intelectual de Ecuador, a pesar del carácter paradigmático que tiene para entender la globalización². Hace poco tiempo atrás el poeta y editor Juan Gonzáles Soto afirmaba: «seamos sinceros, la literatura ecuatoriana no existe». Se refería a su desconocimiento en España (para los medios, los críticos y los lectores) y para los mismos emigrantes ecuatorianos en España³. Por último, nos encontramos con la voz de un escritor, Javier Vásconez, para quien «Ecuador es un país literariamente invisible. Puede ser fascinante escribir desde la invisibilidad, pero otras veces uno se siente desolado, impotente»⁴. Efectivamente la literatura ecuatoriana contemporánea padece este síndrome.

El desconocimiento (o invisibilidad) de la literatura ecuatoriana llegó a tal punto que dio pie a una de las más sabrosas, irónicas y despiadadas historias de la literatura latinoamericana, la de Marcelo Chiriboga, el ficticio escritor ecuatoriano que formó parte del llamado *boom* latinoamericano, que en los sesenta dividió el mundo de la narrativa regional entre lo nuevo y lo viejo. Chiriboga fue autor de *La caja sin secreto*, novela insuperable, al decir de uno de los inventores del personaje, José Donoso (Chile, 1924-1996), el otro fue Carlos Fuentes. Treinta años después de publicada, en palabras de Donoso, aún llamaba la atención de lectores, críticos y especialistas, tanto como *Cien años de soledad*.

Chiriboga aparece por primera vez en *El jardín de al lado* (Seix Barral, 1981) de José Donoso; podemos sospechar que fue su progenitor o quien primero se animó a lanzarlo a la arena literaria. Años después del debut, seis para ser precisos, Fuentes hizo una breve referencia a Chiriboga en *Cristóbal nonato* (FCE, 1987); reapareció en *Diana o la cazadora solitaria* siete años más tarde (Alfaguara, 1994). José Donoso no olvidó a su personaje que consume un papel estelar, luego de catorce años de silencio, en *Donde van a morir los elefantes* (Alfaguara, 1995). El ecuatoriano sobrevive a Donoso y escribe la solapa de *Nueve novelas breves* (Alfaguara, 1997), una publicación póstuma de un conjunto de relatos del chileno. La última referencia a Chiriboga, fuera de escena, la hizo Carlos Fuentes en una entrevista realizada por Milagros Aguirre para el diario *El Comercio* de Quito, en 2001, en donde lo caracteriza como un «personaje mítico de la literatura ecuatoriana», y afirmaba que fue una idea de él y de José Donoso crear un personaje que representara a la literatura ecuatoriana, ausente del *boom*⁵. Desde su debut como personaje en 1981, hasta la última referencia en el 2001, transcurrieron 20 años. Chiriboga pervive en un ciclo largo de la literatura latinoamericana y es protagonista de novelas significativas. Por cierto, el Chiriboga de Donoso no es el del mexicano Carlos Fuentes, o en el juego que se estableció entre los dos escritores de carne y hueso, cada uno lo convirtió en un personaje que desempeña papeles disímiles. El de Chiriboga es probablemente un caso único, una *rara avis* en la literatura latinoamericana. La crítica ecuatoriana ha pasado por alto esta representación fantasmagórica de su literatura. Tal vez por la carga de ironía y burla que conlleva, tal vez porque hizo evidente o reavivó esa sensación de fracaso «nacional» e individual de quienes de una u otra forma pensaban o aspiraban ser reconocidos como parte del *boom*, obligándose a «hacer silencio» en torno a la existencia de aquella curaduría fantasmal; o porque hizo evidente un vacío real en la narrativa ecuatoriana en el momento en que el *boom* despegaba⁶.

Jorge Enrique Adoum (Ecuador, 1926), el destacado poeta y novelista, describe en un texto de 1991 su reacción al descubrir la existencia de Chiriboga: «La sensación de haber vivido veinte años en esa ignorancia (...) se convirtió en rabia»⁷. En un intento por comprender aquella incómoda presencia se pregunta si Donoso buscó crear «un monigote que represente al *boom* en su conjunto». Adoum responderá que nada impide suponerlo, sin embargo constata que el monigote no es

de cualquier país, es ecuatoriano. Para Adoum «resulta justificado suponer que atribuirle la nacionalidad ecuatoriana denota una *intención peyorativa*» (la cursiva es mía). Esa misma intención lo encuentra nuevamente en *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes.

Las inquietudes que la existencia literaria de Chiriboga suscitó en J. E. Adoum quedaron sin respuesta y no se refirió más a aquel invento de Donoso y de Fuentes. Años después, el poeta Ulises Estrella, dijo de Chiriboga que se trataba de «una referencia humorística»⁸.

Más allá de la historia de Marcelo Chiriboga, lo que he denominado invisibilidad no sólo es un asunto que atañe a la mirada que viene de fuera. Es también y especialmente un síndrome de casa adentro. Tengo la impresión que es desde allí desde donde se expande más allá de sus fronteras. En consecuencia no debería llamar la atención que los emigrantes ecuatorianos llevan consigo su música, sus cantantes populares, su tradición culinaria, sus aficiones deportivas, sus teatreros de la calle como el popular Carlos Michelena, sus vírgenes, santos y sus curanderos; y que en su equipaje no tenga cabida la literatura: ni la narrativa, ni la poesía ecuatoriana⁹. ¿Cuál es la razón?

No es la primera vez que se formula la pregunta sobre la relación entre la literatura ecuatoriana y los ecuatorianos. Se ha hecho en los más diversos tonos desde tiempo atrás y en diversos contextos. En realidad fue uno de los puntos claves de reflexión y debate en los años sesenta. Tal vez allí se pueda encontrar algunas claves y encontrar una respuesta aun a riesgo de meterse en «los vericuetos de la sociología del gusto literario», que probablemente dé una idea más acabada de los dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana que una lista de autores y obras, que por su mismo carácter ilumina poco y oculta mucho¹⁰.

Las posibles respuestas al hecho de que el emigrante no lleve en su mochila literatura ecuatoriana no tienen que ver necesariamente con su nivel educativo. Quienes emigran en la actualidad no son, exclusivamente, miembros de los grupos más pobres y carentes de educación formal del Ecuador, pues la mayoría tiene niveles de educación iguales o superiores al promedio nacional¹¹. Es probable que parte de la explicación del problema se encuentre en la baja calidad de educación y en el bajo nivel educativo promedio, pero allí sólo está una parte. El emigrante ecuatoriano es portador de una cierta forma de vi-

vir y de relacionarse con la literatura y con la palabra escrita, que la trae desde antaño. Tampoco tiene que ver, a mi juicio, con el que los escritores ecuatorianos, en su mayoría, no hayan emigrado, ni hayan tomado el camino del exilio y realizado sus carreras literarias fuera. Si se revisa la historia de otras literaturas se encontrará que el incilio, el forzado exilio al interior de sus propias sociedades, es tan fecundo como el exilio para afianzar los lazos del escritor, su entorno y sus lectores¹².

«EL DURO ARTE DE LA REDUCCIÓN DE CABEZAS»

*Apenas gallinazos cantores
Que juegan al amor en las alturas.*
Humberto Vinuesa,
poeta tzántzico

En la memoria del escritor mexicano, en la entrevista a la que me he referido, se encuentran como parte de la literatura ecuatoriana Aguilera Malta (1909-1981), Jorge Icaza (1906-1978) y Benjamín Carrión (1897-1979). El resto es un vacío que Fuentes y Donoso intentaron llenar con Chiriboga. Agustín Cueva constataba, en el año 87, la imagen de una narrativa que se inmovilizó en *Huasipungo* (1934) de Icaza¹³. La situación no ha cambiado significativamente. Jaime Peña, un experimentado editor de literatura ecuatoriana, comentaba en una entrevista: «Los maestros (se refiere a los profesores de literatura de Ecuador) se han quedado con la visión de los años treinta, la obra más relevante sigue siendo *Huasipungo*, también en Alemania, aquella obra sigue siendo la novela de Ecuador, como si después de eso no se hubiera escrito nada»¹⁴. En otra entrevista, un joven librero y estudiante de letras afirmaba (desde la perspectiva de quienes adquieren libros): «Jorge Icaza es el único que tiene algo de peso»¹⁵. Que esto sucediera es, en parte, explicable y dice mucho del impacto que tuvo aquella obra de Icaza, como representativa de la generación de los treinta. Es la novela ecuatoriana más veces editada y traducida (más de 40 idiomas). Icaza fue el más conocido de los escritores ecuatorianos de aquella generación, cuya obra, por su originalidad, marcó un hito en la narrativa de Ecuador¹⁶.

Luego de la publicación en 1949 de *El éxodo de Yangana*, de Ángel Felicísimo Rojas (Ecuador, 1909), que al decir de Cueva es la obra

que marca el fin de la narrativa de la generación de los treinta, se abre un interregno que a primera vista no pudo superarse con Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) y sus obras: *La advertencia* (1956), *El aire y los recuerdos* (1959), *Los poderes omnímodos* (1964), publicadas por Editorial Losada de Buenos Aires, una de las más importantes casas editoriales de América Latina. Tampoco con la publicación de *El chulla Romero y Flores* (1958) de Jorge Icaza, que para A. Cueva, que no fue crítico fácil ni complaciente, fue la más lograda novela de Icaza. Otro crítico, Hernán Rodríguez Castelo, dijo de aquella obra: «Es la gran novela de Icaza»¹⁷. Paradójicamente no alcanzó, ni remotamente, la difusión de *Huasipungo*, permaneciendo enclaustrada en los estrechos límites del mundo cultural local. Este reconocimiento es posterior a la gran ruptura cultural de los sesenta, uno de cuyos actores fue una generación intelectual de la que participaron jóvenes poetas e intelectuales provenientes de la sociología y la filosofía, que hizo su aparición pública en aquella década y que somete a la literatura de la época anterior, especialmente a la llamada literatura indigenista, a los intelectuales y escritores a una crítica demoledora. Son años particularmente ricos en términos de análisis, debate y producción, especialmente de poesía¹⁸. Sólo en la ciudad de Quito se publican, entre otras, la revista *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que desde la perspectiva de los jóvenes intelectuales representa la voz de la cultura oficial; *Pucuna*¹⁹ —a través de la que se expresan los poetas del movimiento Tzántzico—, *La bufanda del sol, Indoamérica* y *Ágora*, entre otras. El movimiento de los Tzántzicos era parte de movimientos similares que existían en América Latina y con los que mantuvieron relación. 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.

La crítica, por un lado, 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, ajustó 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 Arandi, que después se dedicó a la carrera diplomática y a la novela; Fernando Tinajero Villamar,

filósofo de formación y que escribió *El desencuentro* (1976), novela representativa de esta generación; Alejandro Moreano, ensayista y novelista, y Agustín Cueva, que muere en 1992 y que es el más importante sociólogo ecuatoriano contemporáneo. En la poesía, Ulises Estrella, Alfonso Murriagi, Euler Granda, Rafael Larrea, Raul Arias y Humberto Vinuesa, entre otros²⁰. Los Tzántzicos, el grupo de poetas que lideró aquel momento, no sólo recurrió a la poesía, sino a una forma de expresión pública distinta, espontánea, provocadora, retadora de la «buena conciencia» de la cultura oficial²¹. Buscaba a través de recitales y de *happenings* provocar efectos políticos y culturales, de allí la importancia que tuvieron como forma de expresión. Ulises Estrella, el principal animador del movimiento, los definía como «insurrección mental y práctica contra todo el academicismo y los amplios y abstractos temas de moda»²². Moreano 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»²³.

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 debe haber tenido el definir como tarea de la revista *Pucuna* (Nº 3, de julio de 1963), «el duro arte de la reducción de cabezas»²⁴. Fue una declaratoria de guerra a una sociedad y unas élites que miraban con abierto temor lo que sucedía en su entorno, especialmente la Revolución cubana. Paradójicamente ese número de *Pucuna* circula el mismo mes en que las Fuerzas Armadas de Ecuador se hacen del poder e imponen una dictadura militar que gobernará hasta 1965. Esa dictadura tuvo dos rasgos, aparentemente contradictorios: el anticomunismo y un plan modernizador de la sociedad y del Estado, amparado en la *Alianza para el Progreso*, impulsada por los EE. UU., que entre otras acciones implicó poner en marcha una reforma agraria que afectó parcialmente los intereses de la élite 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 a la educación. Aquella dictadura fue una expresión de la modernización autoritaria que siguieron algunos países de América Latina.

Alejandro Moreano, en un artículo escrito en 1965, cuando el movimiento estaba en su apogeo, fundaba la «necesidad» histórica del movimiento en la degradación a la que se había sometido a la literatura, al haberla convertido en «diversión refinada» del señor feudal (los hacendados de la Sierra y sus descendientes) 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 literaria²⁵. Atrás de 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 solo significaba 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 EE. UU. Se trata, en palabras de Moreano, de «destruir el mito del patriotismo literario y el provincialismo mental». Esto explica la importancia que, especialmente en *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 Murriagui, VII-8-63,
poeta tzántzico

El compromiso político del artista y el realismo en el arte eran dos aspectos relacionados, pero que fueron tratados diferenciadamente. La relevancia del primer tema 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 bufanda del sol*. La primera pregunta es 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 demanda «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— 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... dialéctica del cambio revolucionario de su pueblo: se convierte en su voz»²⁶.

La ruptura de los tzántzicos, desde la perspectiva de Moreano, formaba parte, por un lado, de un proyecto político revolucionario y, por otro, de una crítica radical al conjunto de la cultura ecuatoriana, comprendida en sus múltiples expresiones. Eran dos tareas simultáneas. No existía proyecto revolucionario sin una crítica radical a la cultura²⁷. El primer aspecto, el de la literatura 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 literatura²⁸.

En torno al compromiso no todo era consenso. Tempranamente, en julio de 1963, Fernando Tinajero polemizaba desde el cristianismo con los tzántzicos sobre la noción de poeta y compromiso, en las mismas páginas de *Pucuna*²⁹. Agustín Cueva, un año después, planteaba el tema del compromiso ya no en la poesía, sino en la novela: «si el compromiso es posible, 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 violentar-

lo ni pretender darle normas, recordar al artista que la respuesta al desafío de una realidad en extremo comprometedora sólo puede venir de un arte comprometido»³⁰.

Probablemente lo específico de Ecuador, y especialmente de los Tzántzicos y de los intelectuales que giraban a su alrededor, es la fuerte influencia del filósofo y escritor 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 pensamiento³¹.

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 Lukács. Cueva concluye destacando la necesidad de un «**relativismo crítico**» (en negrita en el original) que tuviese en cuenta la problemática peculiar de cada arte y género literario, así como la singularidad de sus relaciones con el contexto histórico-social³².

La revista *Ágora*, que en cierta forma agruparía a quienes defienden el «artepurismo» en términos de Tinajero y que se define como «una revista literaria», expone en un editorial titulado «Autojustificación»: «Misión fundamental de la revista es trabajar por la reivindicación de la palabra; trabajar por que 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»³³. 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 probablemente la última intervención en la polémica³⁴.

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 a los Tzántzicos optaron por la militancia política, principalmente en el naciente Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, de orientación maoísta, en organizaciones socialistas o de orientación guevarista.

*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 a la novela indigenista y en particular frente a Icaza y 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.

Agustín Cueva hizo una primera aproximación explicativa en términos del complejo vínculo entre literatura, arte y mestizaje en el primer número de *Indoamérica*, la revista dirigida por él y por Fernando Tinajero, y luego, en el segundo número, analizó específicamente la novela indígena³⁵. 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», que es el ámbito en el que 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 más la visión que el grupo cultural dominante, para usar los mismos términos de Cueva, tiene del indio; la misma denominación «indio» elimina las diferencias entre, anula sus singularidades, «lo aplasta, 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. Éste 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 (en el del indígena), es decir..., captar a cabalidad la

idea que del mundo en que viven tienen los personajes indios». 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) «es una literatura que **mira** (en negrita en el original) a los personajes autóctonos, es decir: que les es **exterior** (en negrita en el original). En ellos, más que encontrar otro yo actual, el relatista intuye un alter ego potencial». 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». 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 ventrilocua. Ésta, al decir de Andrés Guerrero, permite «no sólo 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»³⁶. La diferencia en esta modalidad de ventriloquia es que da voz y vida en el seno de la escritura, es 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.

Desde el punto de vista de Cueva, esto no descalifica el conjunto de la producción narrativa indigenista. El acto mismo de haber intenta-

do 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: «el estilo de Icaza es todo lo contrario de lo que por estilo literario entendíase hasta entonces en Ecuador», y parafraseando a R. Barthes señala que «es un “grado cero de la escritura”»³⁷. 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, en 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. Discrepando con Mariátegui, que sostenía que la literatura indígena llegaría a su tiempo, «cuando los propios indios estén en grado de producirla». «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** (en negrita en el original) 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...!». Tengo la impresión de 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 escrito³⁸.

El destino de la novela como forma específica de construcción y la superación de sus límites, en el caso de Ecuador, debía enfrentarse con el complejo proceso de constitución de una cultura mestiza, y que en consecuencia estaba más allá del acto propio de la creación ar-

tística. En *Mito y verdad de la cultura mestiza*, afirma: «hay razones para poner en duda la consistencia de ese mestizaje cultural que en el momento actual es más bien una expectativa, una posibilidad...»³⁹. 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. La clase media, que era el resultado histórico de la modernidad y que podía representar de mejor forma una cultura mestiza, carecía de autenticidad. 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 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"». 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 desacralizadora 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, 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». El camino no iba por «revivifi-

car» 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»⁴⁰. 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, en el número inicial de *La bufanda del sol*, define con precisión el propósito de la revista: «una evaluación del estado actual de la cultura en el Ecuador, que comprende no sólo un enjuiciamiento de lo hecho hasta hoy..., sino además una búsqueda, un tratar de encontrar el camino por el cual debe enrumbarse la literatura nacional». Proaño apunta a la necesidad de una literatura que sobrepase la denuncia y «que haga conciencia en las masas, y... coadyuve a la transformación... Una literatura en la cual el creador sea no sólo testigo, sino que viva la situación y devenga elemento activo del cambio». Proaño reconoce la importancia de la literatura de los años treinta; sin embargo, 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»⁴¹.

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 valdera y auténtica, esto es el mestizo...».

Es evidente que había no una, sino dos contradicciones no resueltas. Por un lado, si para Moreano el mestizaje era un proceso fallido, para Proaño, el mestizo y consecuentemente el mestizaje expresaba el

«verdadero núcleo humano» de la cultura; en consecuencia, el problema planteado por el primero no existía. Además la novela ecuatoriana debía mirar ese «verdadero núcleo humano». Pero, ¿acaso no lo había hecho ya el mismo Icaza en *El chulla Romero y Flores*? Por cierto que allí destacaba el irreconciliable conflicto entre sus herencias hispanas e indígenas que caracteriza al cholo, al mestizo.

Proaño Arandi 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»⁴². Desde la perspectiva de Proaño, la literatura folklórica es un «juego de artificio en que se juzga la mística indígena del periodo precolombino, como válida para la sensibilidad y el inventar del americano moderno». Proaño va más allá y afirma: «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» (comillas en el original), 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».

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 solución 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?

O se sacrificaba una literatura que mirara descarnadamente hacia el interior de los personajes, y se sacrificaba por tanto el compromiso po-

lítico, o se hacía literatura «de hombres y raíces legítimas», una utópica literatura de masas, inexistente por lo demás en Ecuador y en las sociedades andinas y se rendía a las exigencias del compromiso político. Compleja tarea si a esto añadimos 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.

¿PARA QUIÉN SE ESCRIBE?

*Nosotros los duros, los golpeados,
los castigados en el porvenir.*

Simón Corral,
poeta tzántzico

En 1965, Alejandro Moreano se preguntaba: ¿Para quién se escribe?⁴³. No era una pregunta de Perogrullo. «... el analfabetismo, la escasa o ninguna cultura de las masas (aproximación al libro escrito) han alejado a éstas del escritor [el que] soslayando el problema no se ha dirigido a ellas, sino que se ha configurado en un escritor de grupos de élite»; afirmaba, y concluía: «El escritor latinoamericano debe dirigirse no sólo a quienes pueden escucharlo, sino principalmente a quienes deben escucharlo, a quienes debe hablar; para crear, en lo posible, las condiciones de la praxis, esto es, la conciencia de la opresión y, por ende, movilizar esas masas hacia sí mismas y sus problemas y, sobre todo, a las soluciones auténticas». Las condiciones objetivas para recurrir a un lenguaje común en aquel medio y en los sesenta no estaban para masas lectoras: un tercio de la población era analfabeta y la escolaridad promedio era de menos de 3 años y la población rural de la Sierra eran aún quichuahablante. En otros términos, sólo una pequeña élite y grupos de clase media podían en sentido estricto leer⁴⁴. La literatura de masas fue una utopía y quedó hasta el presente confinada a un pequeño círculo. Años después, en 1983, cuando la demanda de una literatura de masas era cosa del pasado, Diego Araujo señalaba: «La novela ecuatoriana es todavía una obra en busca de receptores, una comunicación relativamente trunca»⁴⁵.

En la historia de la construcción nacional de América Latina y en general de los estados nacionales, la literatura aportó con la

arquitectura de los universos simbólicos en que se recreaban los elementos de la identidad nacional. De allí que los sistemas educativos ligados a la construcción del Estado nacional hayan sido los medios privilegiados de preparación de lectores y de difusión de lo que con el tiempo se los calificó de clásicos nacionales. En el caso de Ecuador, la universalización de la educación básica, la posibilidad de acceder al libro y la construcción del Estado Nación fue un proceso tardío e inconcluso, en el que la literatura, especialmente la narrativa, jugó un papel marginal. No tuvo tiempo, ni oportunidad de convertirse en un medio de construcción de identidades colectivas. Por tanto, no nos llame la atención que en la mochila de los emigrantes ecuatorianos no tenga cabida la literatura.

Diez años después de los debates que se han reseñado en este artículo, en 1976, Fernando Tinajero, uno de sus principales animadores, publicó la novela *El desencuentro*, en donde dio cuenta desde la narrativa sobre los conflictos que vivió aquella generación. *El desencuentro* no fue una novela de masas, ni «best-seller» de la clase media que, por lo demás, había comenzado a beneficiarse de la bonanza económica resultante de la exportación de petróleo. Tinajero escribió para su generación, rendía cuentas de un intento de ruptura con una tradición, política, intelectual y artística, la de los treinta. La ruptura de la ruptura. La novela de Tinajero es un bien 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 ese desencuentro entre los sueños y la realidad se teje una historia triste, 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 y los sucesos posteriores. 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 novela de Tinajero, es la desnuda realidad de una época, de un grupo social, del escritor ecuatoriano. Representa lo que se podría llamar el espíritu de la época. En Tinajero, el lenguaje ya no es lenguaje-ablución, ni de denuncia. Es el medio para la reconstrucción de la subjetividad,

de los dilemas morales y de las opciones políticas y éticas que caracterizaron a una sociedad en un momento determinado. 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...».

En los setenta, la narrativa tomó un nuevo impulso⁴⁶. Los pocos estudios críticos existentes señalan que fueron años fecundos. Para Diego Araujo la narrativa renovó sus temas, sus formas y estructuras⁴⁷. Cueva valoró positivamente la calidad de este resurgimiento del cuento y la novela entendiéndolo como resultado del conjunto de cambios que vivió Ecuador en todos los órdenes, incluido el mundo de la cultura, que se profundizan con la transformación de la sociedad agraria: «Nuestra literatura ha sido muy rica y variada en los últimos años —afirma—. Felizmente no somos tan provincianos y la nueva narrativa ecuatoriana es, con legítimo orgullo y derecho, parte de la nueva narrativa latinoamericana, desarrollada intensamente desde los años sesenta»⁴⁸. Un juicio aún más optimista es el de Antonio Sacoto: «... la década del 70 es de gran riqueza temática, con creaciones míticas, épicas, históricas, anecdóticas, de personajes extraídos de la realidad y de la historia ecuatoriana..., nuestra novela, de seguir con el mismo empuje en las décadas a venir, va camino del cenit»⁴⁹. Incluso A. Moreano, en el marco de la visión fuertemente crítica, afirma que fue un período «caracterizado por un importante florecimiento cultural. Una rica obra narrativa... y un importante movimiento de interpretación de la historia y del presente»⁵⁰.

¿Exceso de optimismo? Con su habitual sentido crítico, A. Cueva respondió a quienes consideraban que había sido demasiado generoso en sus apreciaciones que en la narrativa publicada desde mediados de los setenta se encontraba una docena de obras «cuyo nivel era perfectamente comparable con lo bueno que los escritores de generaciones equivalentes produjeron en otros países de la región, [aunque] el conjunto de la producción latinoamericana de esta generación *post boom* no ha alcanzado una calidad equiparable a los autores de las dos generaciones precedentes»⁵¹. A partir de los ochenta la narrativa ecuatoriana continuó creciendo por la calidad y cantidad de autores.

FINAL

Nos dijeron que todo era posible.
Alfonso Murriagui,
poeta tzántzico

El Ecuador en que se desplegó la llamada gran literatura de los treinta no existe más. La de los sesenta que vio surgir a los Tzántzicos tuvo sus propios retos, parte de los que he descrito en este artículo. Queda la tarea de comprender los debates posteriores, si es que hubieron y aquello que se escribió. Los retos fueron diferentes. Las utopías políticas de los sesenta se extinguieron, y con ello la noción de compromiso y de literatura comprometida. El Estado Nacional que tardíamente comenzó su proceso de construcción, no sobrevivió a la ola de reformas que privilegiaron el mercado. Las sensibilidades actuales no son una replica modificada del pasado. Son otras. Ecuador es una sociedad que descubrió en 1990, como resultado directo del Movimiento Indígena, que varias sociedades y varias culturas existían en su interior, 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, en el que Cueva, en sus escritos iniciales, fundamentó los límites de la novela indigenista. Por último, la emigración fracturó la historia social y la transformó en una sociedad de emigrantes. De ese partirse, de ese quedarse sin paradigmas y con sueños colectivos inconclusos, de ese saber que parte de nuestra sociedad está al otro lado del océano y en el norte, imagino que surgirá una nueva literatura, así como el país real y el país imaginario, o el país real/imaginario que cada cual crea y recrea. Los escritores deberán afrontar la dimensión de una sociedad que ha cambiado en estos veinticinco años más que en los doscientos años anteriores, por cierto si es que quieren escribir desde aquí o buscan hacer de esta realidad, en lo que tiene de singular y universal, su referente, independientemente del lugar físico en que se encuentren.

NOTAS

1. «A primera vista, uno puede constatar que la literatura ecuatoriana es casi una desconocida en el resto de América Latina. (La excepción es *Huasiungo* de Jorge Icaza). ¿Culpa de los autores ecuatorianos que no escriben obras interesantes?

Sería simplificar torpemente el problema. En Ecuador y en México tampoco se conoce a los escritores brasileños actuales, y en Brasil y Ecuador se sabe poquísimos sobre la literatura argentina o mexicana contemporánea. En cambio, en cualquiera de los países que he mencionado, el intelectual medio y hasta el que no lo es ni aspira a serlo, anda con su Milan Kundera, su Mishima... Hay, pues, transnacionalización editorial asfixiante, que dificulta cada vez más el intercambio editorial entre nuestros países y, en principio al menos, condena a los escritores que no forman parte de algún *boom* o alguna moda «universal» al casi total anonimato fuera de sus fronteras. En el caso del Ecuador la situación es todavía más grave dado el poquísimos peso de su industria editorial a nivel continental». Cueva, A., *op. cit.*, 1990, 22.

2. Handelsman, M. *La globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador*. Editorial El Conejo, Quito, Ecuador. 2005.

3. «Entre la literatura invisible y los autores del país secreto». *Ex libris*, año 2, agosto-septiembre de 2005, número 9.

4. «Vásconez, en la Web y con nueva novela». *Ex libris*, año 2, octubre-noviembre 2005, número 10.

5. Aguirre, Milagros, «Carlos Fuentes, La otra cara del espejo», entrevista publicada en *El Comercio*, Quito, Ecuador, 1 de julio de 2001.

6. Una detallada reconstrucción de la vida literaria de Marcelo Chiriboga puede leerse en mi artículo publicado en la revista *El Búho*, N° 14, octubre-diciembre de 2005.

7. Adoum, Jorge Enrique, «Ecuador en el boom», en revista *Diners*, 109, Año XI, junio 1991, Ecuador. En realidad eran diez años desde la primera aparición de Chiriboga.

8. «El radicalismo de los Tzántzicos», entrevista a Ulises Estrella por Hernán Ibarra. *Ecuador Debate*, N° 56. Agosto 2002. Quito.

9. Y no es que la emigración esté por fuera de los temas de la narrativa ecuatoriana; baste señalar el libro de relatos de Galo Galarza, *La dama es una trampa*, Eskeletra, Quito, Ecuador, 1996.

10. Robles, Humberto E. «Narrativa: olvidos y presencias. Mapa literario de Ecuador», en Babelia. *El País*, sábado 5 de noviembre de 2005. Madrid.

11. Es la conclusión a que se llega con base en los resultados del estudio ENDEMAIN 2004, realizado por CEPAR. El 31.7% de emigrantes tenía menos de seis años de escuela, frente a un 59.9% de los no emigrantes; 47.9% tenían educación secundaria frente a 30.2 % de no emigrantes y 20.4% de educación superior frente a 9.9% de los no emigrantes.

12. El término incilio ha sido utilizado en el debate sobre la literatura uruguaya en los años oscuros de la dictadura militar. Ver: Mascaró Roberto, «El gran silencio del Uruguay kafkiano», en *Henciclopedia, Revista Virtual* (<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Mascaró/curriculum.htm>).

13. Cueva, A. (1967-1990). *Entre la ira y la esperanza*. Editorial Planeta, Ecuador, p. 22.

14. Entrevista a Jaime Peña, gerente general de LIBRESA, junio 2005.

15. Entrevista a Marco Vinicio González, librero y estudiante de literatura, junio 2005.
16. La literatura de los treinta ha sido objeto de una amplia crítica. Cito algunos textos: Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*; Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*. Los dos textos fueron publicados por Editorial El Conejo en 1984. También remito al lector al estudio de presentación de las *Obras Completas* de Pablo Palacio editadas por el Fondo de la Cultura Económica de México, en el 2000, y preparado por Wilfredo H. Corral; y los artículos de la antología *Crítica Literaria Ecuatoriana* compilada por Gabriela Pólit Dueñas, publicada por FLACSO en el 2001. La revista *Kipus # 16*, de 2004, está íntegramente dedicada a José de la Cuadra, uno de los autores más representativos de la literatura de los 30. A. Cueva se refiere a la narrativa de esta época como «la literatura más universal que hasta ahora ha producido el Ecuador». Cueva, A. (1978). «En pos de la historicidad perdida y Jorge Icaza», en Cueva, A. (1986). *Lecturas y rupturas*. Editorial Planeta, Quito, p. 161.
17. Rodríguez Castelo, H. (sf) «El chulla Romero y Flores, novela de Plenitud», estudio introductorio a la edición de *El chulla Romero y Flores* de Clásicos Ariel.
18. Debo señalar que he dedicado mi atención a los debates que se dieron especialmente en Quito. Esto necesariamente implica dejar fuera los que se dieron en los círculos intelectuales y literarios de Guayaquil, Cuenca y otras ciudades. He tomado un conjunto de artículos publicados entre 1963 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 del Ecuador.
19. Pucuna es el nombre de la cerbatana que utilizan los pueblos amazónicos para lanzar dardos envenenados. En tanto que Los Tzantzicos son los reductores de cabezas. En la época se los llamaba «jíbaros»
20. Carvajal, Iván, *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, Ecuador, 2005.
21. Haber optado por una estrategia que va más allá del texto plantea problemas a una comprensión acabada de los Tzántzicos. Como lo señala Roig, «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.» Roig, Andrés (1981-2004). «La historia del "nosotros" y de los "nuestros"», en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, México, p. 43.
22. Estrella Ulises, «Los hapennings: qué hacen, quiénes son», en *La bufanda del sol*, N° 1, junio de 1965, p. 11.
23. Moreano, Alejandro, «Los presentes. Tzántzicos», en *La bufanda del sol*, N° 2, Quito, agosto, 1965.
24. A juicio de los redactores de *Pucuna*, en el mundo de la cultura oficial existía «una majestuosa proliferación de candidatos al proceso reductivo, razón decisiva para que elijamos..., a aquellos de mayor lustre, con lo cual reducimos de un solo golpe a éstos y a sus secuaces». *Pucuna*, N° 3, julio de 1963. Quito, Ecuador.

25. Moreano, Alejandro (1965). «Los presentes. Tzántzicos», en *La bufanda del sol*, N° 2, Quito.
26. Moreano, *loc. cit.*
27. En los sesenta, recordaba Cueva, «estábamos absolutamente convencidos de que nuestra “misión” consistía en rehacer el mundo», afirma, en el decenio post moderno de los ochenta, que «respira conservadurismo por todos los poros», la política no interesa a nadie. Cueva, Agustín, «Veinte años después (Introducción a la 5.ª edición de *Entre la ira y la esperanza*)». Planeta, 1987, p. 11.
28. 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 mi artículo publicado en *El Bubo*, N° 13, julio-septiembre de 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 asimismo 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 harto 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 ésta 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», 48.
29. Tinajero Villamar, Fernando, «Condición del poeta», *Pucuna*, N° 3, julio de 1963. Quito, Ecuador.
30. Cueva, Agustín, «Tendencia artística y compromiso», *Pucuna*, N° 5, agosto de 1965. Quito, Ecuador.
31. Como lo señala Roig, en el texto citado, 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.
32. Los artículos son, a mi juicio, claves: «Algo sobre el realismo mágico», de Francisco Proaño Arandi, en *La bufanda del sol*, N° 2, 1965, Quito; «Dos palabras sobre el artempurismo», 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; el artículo de Agustín Cueva «Lukács y el problema del realismo», en *La bufanda*

- del Sol*, Nº 2, 1965, y el de Fernando Tinajero, «El parricidio intelectual». *Indoamérica*. Año II, enero mayo, 1966, Quito, Ecuador.
33. «Autojustificación», editorial de *Ágora, Revista Literaria Bimestral*, mayo de 1965. Quito, Ecuador.
34. Araujo, Diego, «Arte puro y arte comprometido», en *Ágora*, Nº 7, abril 1967, Quito, Ecuador.
35. Cueva Agustín, «Reflexiones sobre la novela indigenista», *Indoamérica*, año I, Nº 2, marzo abril, 1965, Quito, Ecuador.
36. Guerrero Andrés, «Se ha roto las formas ventrílocuas de representación». Entrevista realizada por Felipe Burbano de Lara y publicada en la *Revista Íconos*, Nº 1, Quito, febrero-abril, 1997.
37. Cueva, Agustín, *Ibid.*, p. 121.
38. Remito al análisis de Arturo Andrés Roig sobre los temas de endogenación en los procesos de recepción cultural, especialmente en su texto «La determinación de “nosotros” y lo “nuestro” por el legado», en *Teoría y Crítica del Pensamiento Latinoamericano*. FCE, México, 1981
39. Cueva, Agustín, «Mito y verdad de la cultura mestiza», en *Indoamérica*. Año I, julio-diciembre de 1965. Quito, Ecuador.
40. a.m. (Alejandro Moreano), Editorial, *La bufanda del sol*, Nº 1, junio 1965.
41. Proaño Arandí, Francisco, «Ecuador», *La bufanda del sol*, Nº 1, junio 1965.
42. Proaño Arandí, Francisco, «Algo sobre el realismo mágico», *La bufanda del sol*, agosto de 1965.
43. Moreano, Alejandro, «Movilización por la literatura (apuntes)», *Indoamérica*, Vol. I, Nº 2, Marzo-abril 1965. Quito Ecuador.
44. Agradezco a Juan Ponce, investigador de FLACSO, por esta información.
45. Araujo Sánchez, Diego (1983), «Tendencias en la novela de los treinta últimos años», en Rodríguez Castelo, Hernán (1983), *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Editorial El Conejo y Diario Hoy, Quito, Ecuador.
46. Ver especialmente Moreano, Alejandro (1983), «El escritor, la sociedad y el poder», en Rodríguez Castelo, H. y otros (1983), *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, Editorial El Conejo y Diario Hoy, Quito, Ecuador; y Cueva, Agustín (1986), «Claves para la literatura ecuatoriana de hoy», en *Lecturas y rupturas*. Editorial Planeta, Quito.
47. Araujo, Diego (1983), *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*. Editorial El Conejo y Diario Hoy, Quito, Ecuador, p. 86.
48. Cueva, A., *op. cit.*, pp. 207 y 208.
49. Sacoto, A. (1987), *La nueva novela ecuatoriana*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
50. Moreano, A., *op. cit.*, p. 123.
51. Cueva, A. (1987), «Veinte años después (Introducción a la 5.ª edición de *Entre la ira y la esperanza*)». Editorial Planeta, Quito.