

## EN POS DE LA HISTORICIDAD PERDIDA Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador<sup>1</sup>

Dolorosa coincidencia. En el momento en que comienzo a redactar este breve ensayo sobre la literatura indigenista de mi país, el cable internacional trae la noticia del fallecimiento del novelista Jorge Icaza (1906-1978), acaecido el día 26 de mayo. El Ecuador acaba pues de perder a su más notable escritor del siglo XX, y la primera tentación que me surge es la de decir que con su muerte se cierra toda una etapa de nuestra historia literaria. Pero tal afirmación sería inexacta: esa fecha debería situarse posiblemente hace dos décadas, cuando el propio Icaza publicó el último gran relato ubicable dentro de dicha corriente: *El chulla Romero y Flores* (1958). Para esa fecha José de la Cuadra (1903-1941) había fallecido ya, lo mismo que Joaquín Gallegos Lara (1911-1947); Enrique Gil Gilbert (1912-1974) prácticamente había dejado de escribir para dedicarse de lleno a la actividad política; Ángel F. Rojas (1909) era un próspero abogado que apenas si recordaba con algo de remordimiento y nostalgia la época de *El éxodo de Yangana*; Alfredo Pareja Diezcanseco (1908) y Demetrio Agui-

---

<sup>1</sup> Extraído de Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito, Planeta-Letравiva, 1986, pp. 159-184.

lera Malta (1909) seguían produciendo pero ya dentro de otra veta, ensayando con irregular fortuna nuevos estilos y estructuras narrativas.<sup>2</sup>

El mismo autor de *Huasipungo* atravesó por un largo período de silencio del que sólo logró salir en 1972 —o sea, 14 años después de *El chulla Romero y Flores*— con la aparición de su tríptico intitulado *Atrapados*, en la editorial Losada. Mas esta novela, que ingenuamente Icaza consideraba su *chef-d'oeuvre*, carecía ya de la fuerza dramática que había caracterizado a su anterior producción. En buena parte antológica, puesto que incluye algunas piezas de teatro escritas hace cuatro décadas, *Atrapados* es en lo demás una obra autobiográfica y de reflexión sobre la creación del autor, pero en la que hasta el vigoroso estilo icaciano termina transformándose en “manera”. Para decirlo en pocas palabras, Icaza no hace aquí más que sobrevivirse: su mensaje está agotado, como agotado está, en cuanto forma social, ese Ecuador semifeudal en curso de disolución que él vivió en su juventud y que con amor, dolor e ira supo plasmar en sus célebres relatos. 1972, el año en que se publica *Atrapados*, es precisamente el año de nacimiento del Ecuador “petrolero” y, por ende, en cierto sentido moderno, con esa modernidad dudosa que el *boom* bananero de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta prefiguró de alguna manera.

Lo que de verdad me asombra ahora que vuelvo a recapacitar sobre el proceso literario de mi país, no es tanto el hecho de que durante los treinta y pico de años que van desde la aparición de la primera novela indigenista, *Plata y bronce* (1927), de Fernando Chávez, hasta la publicación de *El chulla Romero y Flores*, hayamos tenido un predominio neto de la corriente que denominamos realismo social, de la que el indigenismo no es sino una vertiente.

---

<sup>2</sup> Los autores hasta aquí mencionados constituyen el núcleo fundamental del realismo social ecuatoriano y pertenecen todos a la llamada “generación del 30”. Dicha corriente se prolonga en dos autores más: Adalberto Ortiz (1914), quien en 1943 publicó la conocida novela *Juyungo*, y Pedro Jorge Vera (1914), que publicó *Los animales puros* en 1946. De entre ellos, sólo Icaza puede ser considerado indigenista.

Tampoco me llama la atención el que a partir de 1958, aproximadamente, dicha corriente haya ido extinguiéndose junto con la peculiar materia prima que constituyó su savia. Lo que parece tener visos de una paradoja que quisiera destacar, es más bien el hecho de que esa literatura tildada de “localista”, “regionalista” o “criollista”, siempre de manera peyorativa, sea la literatura más *universal* que hasta ahora ha producido el Ecuador. Porque, seamos justos: ¿qué otra cosa es la “universalidad” literaria si no la capacidad de elaborar un mensaje artístico que por su intensidad expresiva llegue a las más amplias latitudes, difundido y traducido como efectivamente fue el de nuestra “generación del 30”?<sup>3</sup> Y seamos además francos: sin nombres como el de Jorge Icaza en la narrativa o el de Oswaldo Guayasamín en la pintura, es decir, sin los grandes indigenistas, nuestra proyección universal se vería hartamente mermada. Pablo Palacio (1906-1947), por ejemplo, el “antirrealista” al que algunos compatriotas reivindican actualmente como símbolo alternativo de aquella época, me parece —con todo el respeto que merecen las opiniones ajenas— un escritor menor, en muchos sentidos interesante pero de segunda línea.<sup>4</sup>

Con estas reflexiones me he adentrado tal vez en una polémica demasiado doméstica, pero que en cierta medida no puede estar ausente cuando se trata de hacer un balance del realismo social, y, más concretamente, del indigenismo ecuatoriano. En efecto, la pugna intergeneracional viene impidiendo un aquilatamiento justo de estas manifestaciones culturales que sin duda pertenecen ya al pasado, pero que en virtud de la misma proyección de sus

---

<sup>3</sup> Sólo la novela *Huasi-pungo* había alcanzado hasta 1968 —última fecha para la que dispongo de datos— los siguientes *records* de difusión: 20 ediciones en lengua española incluyendo tirajes de hasta 50.000 ejemplares; traducciones a 16 idiomas; tres adaptaciones para niños y varias para teatro; selección, en el *Diccionario de la literatura universal Laffont Bompiani*, como una de las cinco obras maestras publicadas en el mundo en 1934.

<sup>4</sup> Lo digo sin el menor prejuicio contra la obra de Palacio y con el exclusivo objeto de restablecer ciertas proporciones. Recuérdese, por lo demás, que el único libro de este autor editado fuera de nuestro país va precedido de un elogioso prólogo mío: *Un hombre muerto a puntapiés y Débora*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

protagonistas siguen pesando como una suerte de complejo o de fantasmas sobre los autores nacionales de hoy.<sup>5</sup>

Sea de esto lo que fuere, hay una cosa que se debe tener en cuenta antes de emprender cualquier análisis de la literatura indigenista: que así como sería un anacronismo esperar que los escritores actuales continúen escribiendo como sus congéneres de hace medio siglo, también resulta anacrónico juzgar a estos grandes “ancestros” según los cánones vigentes en 1978. Ello, por la sencilla pero a menudo olvidada razón de que la literatura es un producto social y por lo tanto histórico como cualquier otro. En este sentido, es un hecho que pese a la persistencia del subdesarrollo y la dependencia, América Latina ha sufrido importantes cambios en los últimos cincuenta años (desarrollo indudable del modo de producción capitalista), y que estos cambios en la estructura de nuestras formaciones sociales se han traducido por sendas transformaciones en el quehacer literario y en la concepción de la literatura.

Una cuestión que quisiera subrayar de partida, puesto que parece ser el punto nodal de unos cuantos malentendidos, es que la evolución misma del concepto de forma literaria no es independiente de los cambios ocurridos en el modo de inserción de las formas en general en la vida material. Conviene recordar a este respecto que sólo desde el momento en que el capitalismo industrial y monopólico penetra con cierta intensidad en el cuerpo social, convirtiéndose en experiencia cotidiana, la forma empieza a autonomizarse realmente, a adquirir la categoría de un “valor en sí”. Y es que en la propia esfera económica el capitalismo convierte a la forma en un componente cada vez más importante de la producción y realización del valor, por razones que no es del caso entrar a analizar aquí. La industria automotriz, por ejemplo, llega a incluir entre sus costos de producción hasta un 25% proveniente de modificaciones estrictamente formales,

---

<sup>5</sup> Por esta razón en los últimos años sólo ha aparecido un estudio riguroso y consistente del indigenismo ecuatoriano, escrito por el catedrático español Manuel Corrales Pascual: *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974.

y algo similar ocurre, en mayor o menor grado, en todas las ramas de la producción capitalista, o al menos en aquellas dedicadas a la producción de bienes de consumo, para no hablar del predominio omnímodo que la elaboración formal adquiere en la industria de la publicidad. Baran y Sweezy han descrito de manera aguda estos fenómenos, mostrando cómo el capitalismo monopolístico, para reproducirse, tiene que recurrir sin cesar a la generación de una “obsolescencia planificada” y crear, por medio de las campañas de ventas, un insaciable *apetito de novedades* que por lo general son sólo formales y no de contenido (“novedades fraudulentas” en la terminología de Baran y Sweezy). Los autores apuntan que tal hecho, que en sus comienzos fue

una característica relativamente sin importancia, ha avanzado a la posición de uno de [los] centros nerviosos decisivos [del sistema capitalista]. En su impacto sobre la economía —concluyen— es superado solamente por el militarismo. En todos los otros aspectos de la existencia social nada supera su influencia penetrante.<sup>6</sup>

No es de extrañar, entonces, que esa *forma* que en sí misma ha alcanzado el estatuto pleno de un valor de cambio, invadiendo todas las esferas de la existencia social, *tienda a aparecer* también de manera protuberante en el ámbito literario; en el límite, a presentarse como un “valor en sí” desvinculado de todo valor de uso, como una forma independiente de todo contenido. Sólo en dichas condiciones es posible, por lo demás, que se desarrolle una teoría que conciba a la literatura como un fenómeno exclusivamente lingüístico y, más en concreto, como un simple proceso de transformación de significantes. Después de todo, el *fetichismo del signifiante* no es más que la prolongación, en el terreno de la crítica literaria, de un fetichismo mayor y bien conocido: el de la mercancía.

---

<sup>6</sup> Cfr. Paul A. Baran y Paul M. Sweezy, *El capital monopolista*, México, Siglo XXI, 10ª ed., 1975, pp. 93 y ss.

No pretendo “deducir” de estas observaciones ningún juicio de valor sobre la literatura actual de nuestros países capitalistas, que considerada en bloque no es ni puede ser “mejor” o “peor” que la de épocas anteriores, y que está compuesta, como la sociedad misma, de sustanciales innovaciones y “novedades fraudulentas”. Tampoco quiero decir —y que por favor nadie lo interprete así— que esta literatura responde a los intereses del capitalismo: está claro que, a partir de determinadas condiciones sociales de producción, entre las que se incluyen las de orden formal, cada obra refleja, con profundidad variable y orientaciones ideológicas diversas, los perfiles y contradicciones característicos de nuestra época.

Lo único que busco es relativizar enfáticamente cierta perspectiva crítica surgida desde mediados de la década pasada, con todo su arsenal de axiomas que en última instancia remiten a la necesidad supuestamente “intrínseca” de una literaridad “pura”, exenta de cualesquiera intención y referencias “extraliterarias”, que, al parecer, habrían impedido durante milenios la realización de la verdadera “esencia” de la literatura. Incapaz de descubrir sus propias determinaciones históricas, tal perspectiva es con mayor razón incapaz de indagar las causas por las cuales los escritores de hace medio siglo escribieron como escribieron. Con una suerte de “jdanovismo” invertido (mecanicismo idealista en lugar del mecanicismo materialista) se limita a *condenar* el realismo social y *a fortiori* el indigenismo por “impuros” y “utilitarios”, sin siquiera barruntar la idea de que la concepción de la forma como dimensión casi “natural” de un contenido (valor de uso) pudo haber correspondido efectivamente a la experiencia social de una época en la que el capitalismo industrial estaba lejos de echar raíces en la mayor parte de nuestros países.

En efecto, el Ecuador de los años veinte, en el que surgen las primeras manifestaciones del indigenismo literario,<sup>7</sup> es una sociedad en la que ni siquiera está consumada la transición del

---

<sup>7</sup> Y no sólo literario: en 1922, por ejemplo, aparece la obra pionera de la sociología indigenista, *El indio ecuatoriano*, de Pío Jaramillo Alvarado.

feudalismo al capitalismo. En la Sierra sobre todo, que es el lugar de asentamiento del problema indígena, dicha transición no ha hecho más que comenzar. Por consiguiente, y esto hay que tenerlo muy en cuenta, la subsunción real del trabajo al capital no se ha efectuado aún; lo cual significa, mirando las cosas desde un ángulo complementario, que todavía no se ha establecido socialmente ese nivel de “complejidad” derivado en última instancia del mecanismo de ocultamiento estructural de la explotación que es peculiar del modo de producción capitalista propiamente dicho: pago aparente del trabajo, pago efectivo de la sola fuerza de trabajo. De suerte que en ese entonces no es posible decir, como lo hará Jorge Enrique Adoum medio siglo más tarde, que

[...] cada casa está habitada por toda una población de tipos diferenciados y complejos, entre los que no es tan fácil como en el campo latinoamericano diferenciar definitivamente al enemigo, ni siquiera encontrar su ubicación exacta dentro del proceso de producción, es decir, su clase [...]<sup>8</sup>

Por el contrario, en una fase de transición como la indicada, los mecanismos de explotación eran absolutamente “visibles”, dada la presencia de formas brutales de acumulación originaria, prolongación inhumana de la jornada de trabajo, aumento de la intensidad de ésta por los métodos más bárbaros, procesos diversos de supeditación formal, vigencia de todo género de coacciones extraeconómicas, amén de los profundos desarraigos y “contrastes” ideológicos y culturales que en tales condiciones ocurren inexorablemente.

Todo esto está recreado de manera clara en la literatura social de la época, pero no es esta evidencia la que quiero subrayar aquí.<sup>9</sup> Lo que me interesa poner de relieve es que tales procesos histó-

---

<sup>8</sup> Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura* (coordinación e introducción de César Fernández Moreno), México, Siglo XXI, 1972, p. 207.

<sup>9</sup> He tratado de demostrarla en mi estudio *Jorge Icaza*.

ricos generaban un *espacio de verosimilitud* para una literatura en que se mostrara, como en la realidad, la trama infraestructural de la sociedad, con sus mecanismos básicos de explotación y opresión, al descubierto como una llaga viva.

Aparentemente “esquemática” cuando se la lee con la distancia generada por el desarrollo ulterior del capitalismo, esa literatura no lo era, por lo tanto, en el momento y en las condiciones sociales en que fue producida. Las coordenadas de la percepción de lo real eran entonces distintas; esa “otra realidad” a la que se refiere Adoum sencillamente no existía y la supuesta “esencia barroca” de América Latina tampoco había nacido, ya que el precapitalismo mal podía contemplarse borrosamente y desde lejos a sí mismo; estaba demasiado vivo como para aparecer con una dimensión “mágica” o “mítica”, con el *charme* legendario que sólo adquieren las formas ya abolidas. En fin, esa misma “alma” que hoy parece estar ausente del realismo social de los años treinta no es otra cosa que el espesor ideológico-cultural creado posteriormente por el capitalismo, con sus formas psíquicas correlativas.

Las condiciones sociales de producción de dicha literatura son desde luego más complejas de lo que este primer acercamiento deja entrever. La sociedad semifeudal ecuatoriana de la que venimos hablando es además una formación semicolonial, que a comienzos de los años veinte, y sobre todo durante la década de los treinta, se ve fuertemente estremecida por la crisis del sistema capitalista mundial. Las contradicciones internas se exacerbaban consiguientemente, hasta el punto de engendrar una aguda crisis de hegemonía. Entre 1920 y 1940 desfílan por el Palacio Presidencial de Quito alrededor de veinte mandatarios; el 15 de noviembre de 1922 hay una insurrección popular en Guayaquil que termina con una espantosa masacre de artesanos y obreros; sólo en el año de 1923 se producen y son brutalmente reprimidos los levantamientos campesinos de Leyto, Simincay, Pichibuela y Urcuquí; en 1925 triunfa la revolución pequeñoburguesa “juliana”, que intenta modernizar el país; en 1932, la reacción conservadora desencadena la guerra civil “de los cuatro días”.

Dentro de este convulso contexto hay un hecho que se perfila claramente: la casi permanente rebeldía “antioligárquica” de las nacientes capas medias, que por igual apuntan contra los “gamonales” de la Sierra que contra los “plutócratas” costeños. Si los primeros son el símbolo de la feudalidad todavía vigente, los segundos representan la típica vía reaccionaria de desarrollo del capitalismo; ambos sectores constituyen por lo tanto el blanco de la ira “jacobina”, exasperada por la dura crisis.

Transición extremadamente tardía hacia el capitalismo, la del Ecuador determina además una acumulación muy particular de contradicciones que, entre otras cosas, se traduce por la posibilidad de que en el horizonte aparezca prematuramente una perspectiva ideológica socialista que penetra en la propia ala izquierda del movimiento “jacobino”; después de todo, la Revolución de Octubre ya se ha producido en el mundo. El campo de visibilidad histórica es por ende más vasto que el que las solas condiciones internas del Ecuador habrían podido generar, aunque con respecto a este nivel también hay que hacer una precisión: internamente existe un espacio muy amplio para la recepción de influencias en la medida en que la crisis de hegemonía de entonces no es sólo política sino además profundamente ideológica. En efecto, recién con el *boom* bananero de los años cuarenta empezará a resolverse una de las contradicciones más clásicas del Ecuador sigloventino: predominio económico claro de la fracción compradora de la burguesía, incapacidad de la misma para establecer su hegemonía ideológica.<sup>10</sup>

Me he extendido tal vez más de la cuenta en estas consideraciones extraliterarias, pero que parecen necesarias para dar una visión más amplia del contexto histórico-estructural en el que se desarrolla la cultura contestataria (perdón por el anacronismo del vocablo) de esas capas medias que producirán la literatura realista de los años treinta y subsiguientes.

---

<sup>10</sup> Véase nuestro trabajo *El proceso de dominación política en Ecuador*, México, Editorial Diógenes, 1974.

Una inquietud surge naturalmente en este punto y es la de saber por qué esas capas no produjeron una literatura autocentrada, o sea, volcada hacia la recreación del universo pequeñoburgués propiamente tal (con la excepción de la obra de Pablo Palacio, claro está). Una vez más seré polémico en mi respuesta señalando que me parecen infundados todos aquellos análisis que plantean el problema en términos de autenticidad/inautenticidad;<sup>11</sup> pero es que no veo razón alguna que autorice a interpretar la evolución de las capas medias latinoamericanas como un proceso de progresiva “purificación” moral. En cambio, me parece claro que en la trayectoria de estas capas se registra un movimiento objetivo que las lleva del descentramiento al autocentramiento social y cultural, con lo cual quiero decir una cosa muy sencilla: ellas no desembarcaron un buen día en la historia ya “hechas y derechas”, sino que fueron conformándose como tales paulatinamente. En el caso ecuatoriano esto ocurrió a partir de la relativa democratización operada por la revolución liberal de 1895, que permitió la constitución de una significativa capa de intelectuales de extracción popular.

“Extracción” y “popular”: he ahí los dos términos clave para comprender la primigenia situación de estos grupos que obviamente carecían de una refinada herencia cultural. La única tradición de alta cultura que el Ecuador poseía hasta entonces era la de cuño señorial-oligárquico, que culminó y a la vez inició su agonía con los “decapitados”, como llamamos a nuestros modernistas. Pero ésta era justamente la *cultura de clase* más abominada por las nuevas capas medias criollas, y no precisamente por sectarismo sino porque en aquel momento el enfrentamiento no se daba con los puros textos, como hoy, mas con la clase de carne y hueso que los había producido. *Pas question*, pues, de asimilar esa cultura, aunque sólo fuese a título de “bella forma”.

---

<sup>11</sup> Pese a la gran finura de sus análisis, Jorge Enrique Adoum cae desgraciadamente en este y otros lugares comunes de la mitología “antirrealista”. Véase su ensayo ya citado.

¿Qué quedaba entonces? ¿Cuál era ese “adentro” que supuestamente rehusaban expresar las capas medias de la época? Obviamente no había ningún interior oculto, sino un ser social en gran medida centrífugo por razón de su mismo grado de desarrollo, embrionario aún. En lugar de ese espíritu autocentrado que después se conformaría, con una tradición, una cultura y una psicología propias, en lugar de ese “para sí” ulterior que recibirá el nombre de “autenticidad”, estaba por el momento el ingrediente popular, “cholo” si se quiere, que lejos de ser la impostura que a veces se imagina, era una *vivencia* casi ineludible en un contexto cultural prácticamente dicotómico en el que lo que no era oligárquico anclaba de alguna manera en lo popular. Incluso lo popular campesino no se hallaba tan distante como ahora, dada la índole semirrural de las urbes ecuatorianas de hace medio siglo.

Mas esto constituye sólo una cara de la medalla, ya que había también un segundo nivel de realidad que el término “extracción” refleja perfectamente: la cultura y la vida de esas capas medias estaba arraigada en el pueblo pero al mismo tiempo extraída, en cierta medida, de él. El sistema educativo liberal progresista era el encargado de llevar a cabo esta extracción, por lo demás indispensable para sacar a lo popular de su simple condición de *folklore*.<sup>12</sup>

Las primeras capas medias del Ecuador eran pues una realidad contradictoria, cuyo carácter no dejó de reflejarse en la propia estructura del relato realista: “El autor latinoamericano —escribe Jorge Enrique Adoum refiriéndose a este período— hacía hablar a sus personajes en la jerga popular pero se mantenía a distancia para que no hubiera confusión en cuanto a su casticismo”.<sup>13</sup> Lo cual es verdad, con la sola condición de precisar que ese casticismo, que por un lado refleja indudablemente la extracción a que nos hemos referido, por el otro no deja de representar una rup-

---

<sup>12</sup> En el sentido gramsciano de “concepción del mundo no elaborada y asistemática”. Cfr. Antonio Gramsci, *Cultura y literatura*, Madrid, Ediciones Península, 1967, pp. 329 y ss.

<sup>13</sup> Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, *op. cit.*, p. 215.

tura con la escritura oligárquica precedente. Castizo con respecto a la jerga popular, el lenguaje de los nuevos realistas nada tiene que ver con la alambicada prosa de un Gonzalo Zaldumbide, por ejemplo: cualquier hijo de vecino sabe, en el Ecuador, que los autores realistas escribían como cholos y don Gonzalo como un señor. En cuanto a Icaza, es de dominio público que “no sabía escribir”.

La recuperación de aquella jerga no es, por su parte, una cuestión de mero folklore, sino que constituye uno de los elementos definitorios de la enorme *revolución* que en el plano del lenguaje literario llevó a cabo el realismo social. En efecto, y pese a la dicotomía señalada por Adoum, la literatura de esa época fue configurando de manera cada vez más intensa una *expresión latinoamericana* no sólo a través de la incorporación masiva de léxico popular —cosa que en última instancia y aisladamente sería lo de menos— sino sobre todo con la recuperación y recreación artística de un ritmo, una entonación y una sintaxis propias.

Y en este punto también se torna necesario rescatar la historicidad del problema con el fin de evitar los juicios *a priori*. En el Ecuador de los años treinta no era cuestión de romper con la escritura *burguesa* o expresar una desconfianza frente a ella, puesto que tal escritura simplemente no existía. Lo que había era esa escritura señorial-oligárquica de que venimos hablando, que nada tenía de propiamente nacional, pero que el mismo Juan Montalvo respetó y hasta enriqueció diccionario en mano,<sup>14</sup> y que los realistas rechazaron de plano. No se trataba tampoco de “echar mano” del habla nacional y literaturizarla, ya que, en cuanto unidad, era tan inexistente como la escritura burguesa. Lo único que realmente había era una masa heterogénea pero estratificada de idiomas, dialectos y hablas locales o, en el mejor de los casos regionales, a partir de lo cual se tenía que emprender la gran tarea de forjar una lengua literaria nacional: esa lengua, como la cultura nacional toda, mal podía surgir definitivamente decantada y sin

---

<sup>14</sup> Hecho que Gabriela Mistral no dejó de advertir en alguno de sus delicados ensayos.

contradicciones de la noche a la mañana. Que se me perdonen las prosaicas metáforas económicas, pero había que realizar una “acumulación originaria” de materiales culturales autóctonos y crear un “mercado interior” de símbolos propios, lingüísticos, entre otros, única manera de sentar las bases de una verdadera cultura nacional. La tarea era tanto más difícil cuanto que el desarrollo interno del capitalismo ecuatoriano era aún incipiente, además de reaccionario y prematuramente deformado por su condición semicolonial; y que en esas condiciones la burguesía criolla había sido incapaz de forjar una profunda unidad nacional. En el plano literario esa unidad fue más bien creándose, y en buena hora, a través de una vía revolucionaria.

Como se ve, era la propia realidad la que imponía a la literatura de entonces ciertas grandes tareas extraliterarias; éstas eran, en rigor, la condición misma de existencia de una producción literaria ecuatoriana. Por un lado, esta situación ampliaba el ámbito vital del escritor, quien sin dudas estaba lejos de ser un especialista o un profesional de las letras; le ofrecía la oportunidad, que después se iría perdiendo en *cierto sentido*, de explorar y recrear un mundo en gran medida virgen, puesto que todavía no estaba codificado desde abajo. Los que cumplieron con acierto esta labor no tardaron en universalizarnos: creación de una cultura nacional y universalización de nuestro ser histórico eran tareas dialécticamente entrelazadas, y así lo entendió la comunidad internacional, al menos la progresista, que ubicó en un sitio de honor a los pioneros de tal empresa. Su éxito no significó, por lo tanto, el triunfo de determinada escuela literaria, sino el triunfo de una literatura que cumplía la tarea histórica más avanzada que, como literatura de un país semicolonial en transición al capitalismo, podía entonces cumplir.<sup>15</sup>

Pero por otro lado, es cierto que el mismo contexto que abría ese amplio horizonte cerraba por definición otras posibilidades

---

<sup>15</sup> Me parece que todo el error de la crítica adversa a esta literatura consiste en analizarla como si fuera una “escuela” surgida arbitrariamente y que además asume tareas que “idealmente” no le corresponden.

literarias. Era impensable, por ejemplo, una literatura experimental a nivel del lenguaje, puesto que justamente estaba por construirse ese lenguaje sobre el que los escritores posteriores podrían experimentar. Y en general cualquier tipo de “obra abierta” era imposible, en la medida en que ella supone una codificación cultural preexistente que sirva de referente. La obra típica de los años treinta tenía, pues, que ser de significación “cerrada”, básicamente *codificadora* y referida con un mínimo de mediaciones a su contexto histórico-estructural. Todo confluía, en definitiva, hacia la necesidad de cierto realismo y, diría yo, de una particular epicidad. Las mismas marcaciones de ficción involucradas en el concepto europeo moderno de *novela* volvían inadecuada la aplicación de tal concepto a nuestra narrativa realista, que encontró una mejor ubicación en la categoría de *relato*.

Sin la recuperación literaria de los montubios “que se van”,<sup>16</sup> de la cultura y problemas de la población negra de Esmeraldas, del drama y el lenguaje del “cholerío”, y por supuesto de la cuestión indígena, mal podía pensarse siquiera en cimentar las bases de una cultura nacional en el Ecuador. Pero la plasmación literaria del problema indígena —en el que ya es tiempo de que nos concretemos— no era una tarea fácil. Penetrante como siempre, José Carlos Mariátegui supo plantear en pocas líneas lo medular de esta cuestión:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una litera-

---

<sup>16</sup> *Los que se van* es, como se recordará, el título del libro de cuentos “montubios” publicado por Gallegos Lara, Gil Gilbert y Aguilera Malta en 1930. A esta fecha-hito hace alusión la denominación “Generación del 30”.

tura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.<sup>17</sup>

Mariátegui nos previene de este modo contra cualquier crítica fácil (*vulgar*) del indigenismo literario, a la vez que va al fondo de la cuestión. En efecto, todo el meollo del asunto reside en que a los problemas generales del realismo social se añade, en el caso del indigenismo, un problema particular derivado de esa sobre-determinación cultural específica que levanta una verdadera barrera entre dos “ánimas”, es decir, entre dos *universos simbólicos*: el del indio, y el del resto de la nación. Siendo la literatura una representación simbólica de la realidad, tal barrera se convierte necesariamente en uno de los problemas centrales de la donación de forma artística.

En esta perspectiva, la primera constatación que cabe hacer es la de que la literatura indigenista del Ecuador no logró rebasar, con ninguna de sus manifestaciones, el límite indicado por Mariátegui. Y es que tal vez sea el peruano José María Arguedas el único que hasta ahora ha superado esa frontera, de manera muy problemática y en la medida en que él mismo era, culturalmente hablando, por lo menos mitad indio. No nos corresponde analizar aquí su obra sino sólo señalarla como un punto de referencia diferencial con el que cualquier cotejo *valorativo* resulta ilegítimo, puesto que ningún escritor ecuatoriano intentó abordar la cuestión indígena en un plano similar. El acercamiento al problema es tan distinto en obras como *Huasi-pungo* y *Los ríos profundos*, por ejemplo, que hasta da lugar a estructuras narrativas claramente divergentes: “relativística” en el primer caso, tan lírica que llega a colindar con la prosa poética en el segundo.

El indigenismo ecuatoriano produjo fundamentalmente una literatura del *en sí* indígena, que no de su *para sí*; su principal propósito fue, en síntesis, el de plasmar la ubicación y condición del indio dentro de determinada estructura social. En este sentido,

---

<sup>17</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1971, p. 335.

la obra pionera es *Plata y bronce*, ya mencionada, y sobre la cual Ángel F. Rojas formuló el siguiente comentario:

El esquema de varias novelas posteriores de tema indigenista escritas por otros está ya esbozado aquí. Un cura fanático y dominador. Un teniente político sumiso a la voluntad de los señores feudales del predio contiguo. Un amo blanco gamonal, que explota a los indios que viven en el latifundio y viola a sus mujeres y a sus hijas. Se completa así el terceto trágico de expoliadores de la raza india, que luego veremos presente en las novelas y cuentos sobre la realidad agraria del altiplano.<sup>18</sup>

Ahora bien, ¿por qué *Plata y bronce*, a pesar de contener ya el esquema de varias novelas posteriores sobre el tema, no alcanzó un éxito comparable al de *Huasipungo*, y aún en la actualidad la seguimos considerando como una obra pionera pero menor? Resulta importante formular esta pregunta para dejar bien sentado que ni ese esquema, ni ningún otro, podía garantizar por sí solo una buena literatura. El indigenismo, como cualquier otra corriente, tenía un problema *formal* que resolver y únicamente podía producir grandes obras desde el momento en que encontrara la manera de conferir una forma adecuada al contenido que buscaba expresar. Es posible, entonces, que en *Plata y bronce* haya un esquema hipotéticamente aceptable, acompañado de las intenciones más loables de denuncia del problema indígena, pero por desgracia la plasmación artística deja mucho que desear. En primer lugar se conserva, aquí sí, un nivel de escritura castiza que no logra romper con la señorial-oligárquica sino que más bien es su prolongación, hecho que por sí solo introduce una inadecuación entre la forma y el contenido. En segundo lugar, hay una idealización incluso física del indio que indudablemente resta fuerza a la denuncia: los apolíneos ejemplares de superexplotados que allí aparecen quiebran la coherencia simbólica del relato. Tercero,

---

<sup>18</sup> Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 175.

el narrador es demasiado didáctico, como si buscara compensar las insuficiencias de la plasmación con un *surplus* de discurso ideológico-conceptual; los resultados no son obviamente los mejores. Cuarto, el autor termina por disolver el drama social en un melodrama sentimental entre el blanco “apasionado” y la india hermosa, falla artística que por lo demás remite a un problema que es ya de contenido y que revela los límites que no podía rebasar una visión estrictamente plebeya del problema, sin el apoyo, llamémoslo “logístico”, de una perspectiva materialista.

Errores similares pueden encontrarse en muchos otros indigenistas, que no es del caso entrar a analizar aquí. Antes de ver la solución artística que Jorge Icaza da a estos problemas, convirtiéndose en el representante máximo de nuestro indigenismo literario, sólo quisiera referirme brevemente a la obra de su “contrincante profesional”, G. Humberto Mata (1904), para subrayar que novelas como *Sal* (1963) ponen en evidencia que el panfleto, por muy encendido que sea y por mucho que ensalce al indio, no garantiza una buena literatura. Incapaz de distinguir lo esencial de lo que no lo es, y de plasmar con verdaderos métodos literarios la realidad, Mata hasta llega a romper el universo narrativo con estériles polémicas directas que, lejos de afirmar una dimensión realista, confirman la irrealidad de su obra literaria en cuanto tal; sin el rigor del ensayo ni la fascinación del arte, se diluye incluso toda significación.

La narrativa de Jorge Icaza constituye un vasto fresco de la sociedad ecuatoriana de los años treinta y subsiguientes, en el que el problema indígena se destaca como un resultado objetivo y subjetivo de determinada estructura (feudal) en curso de transformación. Este fresco, dotado de una indudable profundidad sociológica, no surge sin embargo de la aplicación de esquema alguno, si por esquema se entiende una representación conceptual anterior al proceso de producción literaria, que se limitaría a ilustrarla con las imágenes pertinentes. Para disipar cualquier duda al respecto es oportuno recordar que, aunque es evidente que su literatura recibió el apoyo “logístico” de una concepción (convertida en él en *capacidad de percepción*) materialista de la

historia, Icaza, en lo personal, nunca se distinguió por la claridad teórica. Incluso era penoso comprobar, al escucharlo en conferencias o en la simple conversación, la gran dificultad que tenía para expresar en conceptos esa realidad que tan admirablemente recreaba con imágenes literarias. Y en su vida política jamás fue un militante marxista: perteneció a la Concentración de Fuerzas Populares, organización populista fundada y en aquel entonces dirigida por el ambiguo caudillo Carlos Guevara Moreno.

No es mi intención reabrir aquí el clásico debate sobre cómo es posible que la obra literaria supere, y a veces con creces, la ideología explícita de su autor (“triunfo del realismo”, diría Lukács; posibilidad de una “crítica en acto de la ideología”, afirmaría Althusser). Pero sí deseo destacar que en tales condiciones resulta más admirable aún el “contenido” de la obra de Icaza, en la que aparecen planteamientos (*plasmaciones*) bastante más avanzados e históricamente más justos que los formulados en los escritos, inclusive marxistas, de su tiempo. Vale señalar a este respecto una sola cuestión, pero que considero esencial para la correcta comprensión de la narrativa icaciana: lejos de ser la representación simplista de una situación feudal en la que el indio es explotado por el “gamonal”, el cura y el teniente político, como tantas veces se ha dicho y repetido, esa narrativa se ubica y constituye como tal en la frontera conformada por el haz de tensiones que el avance del capitalismo desencadena en la vieja matriz feudal. De ese núcleo de contradicciones extrae su savia, allí encuentra su materia novelable. Toda la tensión de *Huasipungo*, por ejemplo, surge del embate capitalista que va desintegrando o por lo menos redefiniendo, según el nivel de análisis en el que uno se sitúe, las antiguas relaciones sociales de producción. En la novela *En las calles*, la cuestión es más clara aún.

Ahora bien, el hecho mismo de que la crítica, sin excluir la de carácter sociológico, haya sido incapaz de detectar este gran tema central de la obra de Icaza, demuestra que el “contenido” de ésta no es tan simple como por principio se supone. En la *construcción* de ese contenido llama la atención la capacidad del autor para distinguir lo esencial de lo secundario, captar el mo-

vimiento histórico y convertirlo en trama artística, seccionar con certeza los diversos niveles de la realidad social y luego reconstituir sus vínculos más hondos; en fin, para recrear sin la ayuda de conceptos teóricos toda una intrincada estructura de clases y castas ponderando atinadamente el significado de cada elemento involucrado. Se puede discutir si valores como éstos constituyen o no un principio al menos de mérito literario; lo que a mí como sociólogo no deja de asombrarme es que tal riqueza analítica se haya logrado por medio de imágenes sensibles y con procedimientos estrictamente narrativos.

Apuntaba que en la obra de Icaza el problema indígena se destaca como el producto objetivo y subjetivo de determinada estructura social en proceso de transformación, a lo cual quisiera añadir ahora una aseveración más: *como en la realidad*. Pues en efecto, y salvo que uno asuma una posición racista, idealista o similar, ¿cuál otra puede ser la esencia del problema indígena? Fuera de un sistema de explotación, dominación y discriminación, ni el indio ni la cultura indígena configuran problema alguno. Desde que tal sistema existe, con un pasado colonial como telón de fondo, es cierto que la cuestión adquiere proyecciones complejas en la medida en que entre los sectores “indio” y “no indio” se levanta una especie de dique cultural. Mas ello no autoriza a postular que la única visión válida del problema sea la plasmada con símbolos aborígenes, postulado que sólo cobraría pertinencia en caso de demostrarse que *todo* el problema radica en el nivel simbólico-afectivo.

Es oportuno recalcar, además, que la misma cultura aborigen se convierte en una mera entelequia si se la desprende de sus condiciones materiales de existencia. Esa cultura es sin duda más vigorosa en un país como el Perú, en el que la comunidad indígena ha logrado mal que bien sobrevivir con relativa consistencia hasta determinado momento cercano a nuestros días, que en el Ecuador, donde el omnipresente sistema hacendario serrano la redujo desde hace siglos a situaciones estrictamente marginales, convirtiendo al resto de la población autóctona en verdaderos *siervos* de la gleba. No quiero insistir aquí en los efectos que es-

to ha tenido en nuestras artes, la música por ejemplo, que en sus mejores manifestaciones es infinitamente menos india que la del altiplano peruano o boliviano. En cambio, me parece indispensable subrayar cómo la diferencia histórica anotada ha creado de hecho parámetros distintos para el desarrollo de la narrativa indigenista. En el Perú,

Una constante de la novela indigenista es la representación de un estado social indígena de relativa perfección, donde el grupo humano realiza sin dificultad valores incuestionables, y goza, al mismo tiempo, de una cierta estabilidad y bonanza económica; este estado, sin embargo, se destruye rápidamente por acción de fuerzas exteriores: la interferencia del poder central, la expansión del gamonalismo, los requerimientos de la explotación minera, para mencionar los casos más frecuentes. Es obvia la intención social de este esquema, como es obvia también su fidelidad representativa [...] <sup>19</sup>

Ahora bien, una constante como ésta es simplemente impensable en la narrativa indigenista ecuatoriana en razón de que no corresponde a nuestra experiencia histórica fundamental. Por eso la materia novelable de Icaza se ubica en una frontera distinta, construida a partir de una situación originaria en la que no es posible presentar al grupo indígena realizando sin dificultad sus valores, en medio de la secular depredación ejercida por el latifundista feudal, el cura y el resto del aparato moral y materialmente represivo. <sup>20</sup>

No es de extrañar que en la narrativa icaciana el universo indígena aparezca por lo general degradado, en tanto producto histórico de un doble proceso de avasallamiento: el del feudalismo ahora en declive y el del capitalismo en curso de implantación.

---

<sup>19</sup> Antonio Cornejo Polar, "Para una interpretación de la novela indigenista", en *Casa de las Américas*, No. 100, La Habana, enero-febrero de 1977, p. 43.

<sup>20</sup> El único libro en el que Icaza aborda el problema de los indios "de comunidad" es *Huairapamushcas*, pero lo hace de manera relativamente tangencial y muy simbolizada; el tema central de esta obra es más bien el del conflicto entre cholos e indios.

Lo que más bien asombra es que un buen sector de la crítica haya llegado a pensar que el autor de esta degradación es el novelista: ¿imagínase acaso que la servidumbre embellece al hombre y le permite desarrollar una espléndida cultura?

Tenemos, pues, que los mismos componentes de la cultura material del siervo andino se presentan en la obra de Icaza como símbolos de la depredación antes que como indicios de una autoctonía plena, de una autenticidad recién perdida. Y en cuanto a la cultura espiritual, ella aparece apenas de perfil y fugitiva: rostro de siervo antiguo que empecinadamente esquiva la mirada extraindígena.

Anímicamente, el drama del indio se expresa sin embargo con una gran intensidad en esa obra, según la lógica del conflicto vivido. Deviene lamento, imploración y grito de rebeldía, bellamente plasmado en los famosos pasajes corales a través de los cuales el pueblo aborígen habla colectivamente. Tocamos aquí el plano del símbolo y la poesía: el autor sin dudas adultera y estiliza el dato lingüístico inmediato, pero para descubrir ritmos y entonaciones subterráneas, registros anímicos y dimensiones psicoculturales sumergidas. El indio entra así existencialmente en la escena, por más que la vastedad de su universo simbólico permanezca inexplorada; hay un límite de alteridad que no se puede rebasar, es cierto.

Este mismo límite impide, en otro nivel, la creación de personajes individualizados, o sea, contruidos a partir de un “yo-tú-él únicos e irreductibles”, que por lo demás parece difícil encontrar fuera de la literatura producida bajo el capitalismo en su fase competitiva. Comoquiera que esto sea, la solución literaria de Icaza, que consiste en reforzar el personaje colectivo indígena, es sin duda la más adecuada, dadas las características estructurales del propio referente empírico. Tal procedimiento no es desde luego privativo de la obra de Icaza, sino un rasgo común de la novela indigenista.

La norma de la novela indigenista es distinta: si en cierto sentido se puede decir que frecuentemente descuida la caracterización de

sus personajes individuales, en otro orden de cosas tiene que reconocerse su aptitud para dotar de personalidad suficiente a grupos humanos más o menos numerosos, convirtiéndolos, así, en personajes colectivos.<sup>21</sup>

En Icaza, el tratamiento del problema indígena no se agota con la plasmación de la situación del “indio” propiamente dicho, categoría social que por lo demás posee contornos no siempre bien definidos. Uno de los mayores aciertos del autor consiste precisamente en haber sabido comprender que tal categoría no es sino uno de los polos de una superestructura racista que refleja, cristaliza y a la vez enmascara las relaciones de explotación (de clase, por lo tanto) en una compleja red de relaciones de discriminación. Estas relaciones étnico-culturales de origen feudal y colonial impregnan toda la constelación social de los Andes ecuatorianos, confiriendo a su estructura clasista un indeleble tinte de castas. Sobre esta base, el propio arranque del capitalismo registra un movimiento ambiguo, que por un lado tiende a conservar la discriminación racial como asidero de una redobladada explotación, mientras por otro lado no deja de generar cierta movilidad de los recursos humanos (creación paulatina de un mercado de trabajo) que a la postre entra en conflicto con el rígido sistema de castas.

En el espacio urbano y suburbano del Ecuador de los años treinta ese conflicto es ya notorio y, para ciertos estratos al menos, se convierte en un verdadero trauma: es el trauma del mestizo, a cuyo análisis Jorge Icaza dedicará alrededor de las tres cuartas partes de su obra. El problema indígena, que inicialmente apareciera como exclusivo del “indio puro”, se proyecta así a sectores mucho más vastos de la población, afectados por una discriminación que está lejos de ser abolida por el relativo avance del capitalismo. Ya no es entonces un problema exterior a la experiencia vital del “cholerío”, sino que forma parte de su drama íntimo.

---

<sup>21</sup> Antonio Cornejo Polar, “Para una interpretación de la novela indigenista”, *op. cit.*, p. 46.

Como dice un personaje de *Media vida deslumbrados*: “Todo está en luchar porque nu’asome el indio. No dejarle salir a la cara, a la voz, a los ojos, a la ropa, a la tierra en la cual uno vive, a todo mismo. Shevarle como un pecado mortal en las entrañas”.

En la narrativa icaciana el mestizo se manifiesta esencialmente como el punto de cristalización subjetiva de todas las contradicciones sociales. Atrapado entre dos razas, dos culturas, dos instancias estructurales y hasta dos edades históricas, configura un lugar de desgarramiento y desarraigo antes que un espacio privilegiado de fusión. Como solía decir Jorge Icaza, en el “alma mestiza” no se desarrolla en realidad un monólogo interior, sino un permanente diálogo entre dos mundos irreconciliables.

El autor sabe perfectamente que ese conflicto de valores y pautas de comportamiento no es más que el complejo trasunto de contradicciones más profundas, de clase, que el mítico mestizaje no está en capacidad de resolver. Con objetividad, ve cómo el avance del capitalismo, inducido desde arriba por los *junkers* locales y los inversionistas extranjeros, desencadena en ciertos niveles subalternos una especie de libre competencia tanto más despiadada cuanto menores son las posibilidades de un real ascenso social. Por eso, el cholo aparece con frecuencia en sus relatos como un verdadero “lobo del indio”, a la vez que en otros planos, y ya como embrión de capas medias (“chulla”), va incubando patrones de conducta netamente individualistas. El drama del mestizo, esa suerte de Mesías Prometido que casi todos los escritos de la época presentan como la síntesis redentora de América Latina, es recreado en todo caso sin mistificación alguna, en sus justas proporciones y perspectiva histórica.

En el plano propiamente formal, la obra de Icaza se construye sobre la base de una enunciación siempre lineal, escueta y altamente funcionalizada, en la que ninguna diversión —en el doble sentido del término— tiene derecho de ciudadanía. Se ubica decididamente en el terreno del *relato*, o sea, en esa franja fronteriza en la que la narración reduce al mínimo vital sus connotaciones de ficción e incluso de literatura. La propia trama se rige por un principio de absoluta economía, como si el autor se propusiese

romper deliberadamente la norma de “morosidad” que Ortega y Gasset señalaba como atributo esencial del género novelístico. Las descripciones son por regla general telegráficas, sin el menor asomo de esa fruición que consiste en hacer *le tour* de los objetos, en modelarlos con delectamiento. Y jamás encontramos un engolosinamiento en el lenguaje o indicios siquiera de una estancia recreativa en el significante. Pese a que el referente de las narraciones icacianas es frecuentemente agrario, en ellas no aparece en rigor paisaje alguno: sólo una topografía severa y funcional, con la que el hombre lucha o se confunde. En fin, nada que se asemeje a un entorno pintoresco o folklórico: en ese mundo de lo horrible, el color local no tiene sitio.

Hay, en esta voluntad de no-estilo, una negación radical del pomposo discurso literario de la oligarquía, un rechazo radical de la estética del consumo conspicuo. Como hay, en otro plano, un designio de desmitificar la ideología dominante toda mediante la confrontación de sus fragmentos discursivos más “sublimes” con la escueta representación de un universo de miseria y opresivo, en el que la única poesía posible parece ser la de la insumisión, la de la rebeldía.

El proceso de codificación realista de nuestra realidad (sic) queda así consumado, y la literatura ecuatoriana *de denuncia* alcanza su expresión más alta: la historia de la expoliación empieza a recorrer el mundo convertida en un mensaje cuyo no-estilo reproduce en sí mismo la lógica del despojo absoluto, y cuya configuración profunda está impregnada de universalidad en la medida en que trasciende lo único que en rigor merece el nombre de “regional” o “local”, es decir, lo meramente fenoménico, lo aparenial.

¿Perdurará la obra de Icaza como gran literatura o bien el transcurrir del tiempo la irá relegando a la más modesta condición de un testimonio de carácter sociológico? No quiero arriesgar ninguna profecía, aunque me parece más probable que la historia llegue a olvidar ciertas querellas de campanario antes que la producción del mejor exponente de una corriente como la indigenista, surgida de las entrañas mismas de nuestro dolorido ser andino.