LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL ECUADOR: 1920-1960

POR

AGUSTIN CUEVA

Universidad Nacional Autónoma de México

En un reciente trabajo titulado «Una cultura de la violencia: cultura, arte e ideología (1925-1960)», Fernando Tinajero¹ afirma que, para el Ecuador, el siglo xx sólo se inició en 1922. Y su provocadora aseveración tiene mucho de verdad: es ése el año en que los ecuatorianos ingresamos en la modernidad política, social y cultural, como es cierto que lo hicimos auxiliados por esa figura belicosa a la que Marx denominó «comadrona de la historia». El 15 de noviembre de 1922, fecha en que fue masacrado el movimiento popular insurreccional de Guayaquil, con un saldo de centenares de víctimas, marca, en efecto, el nacimiento de una nueva etapa histórica en el país. Es el momento en que se condensan y estallan todas las contradicciones acumuladas por el desarrollo de un capitalismo a la vez contemporáneo y primitivo, que si por un lado generó un nuevo modo de producción, modernizando a su guisa la agricultura (sobre todo del litoral) y en alguna medida las ciudades (o lo que entonces se entendía por tales), por otro lado afincó las raíces del atraso, al articular un modelo oligárquico y dependiente de economía, de cultura y de sociedad. Y es precisamente ese modelo, cimentado en la producción cacaotera de exportación, el que entró en una prolongada agonía a partir de 1922. Crisis económica, en primer lugar, que no hará más que agravarse con los efectos de la profunda depresión del capitalismo iniciada en 1929, de los que el Ecuador sólo se recuperará hacia mediados de la década de los cuarenta. En segundo lugar, una crisis en el sistema de dominación que se prolongará, con sus rasgos más agudos, hasta 1948, año en el cual Galo Plaza (1906-1986) asume el poder respaldado en un nuevo tipo de hegemonía, ya aburguesada y «americanizada». Barómetro elocuente de aquella crisis política, sólo en la década de los treinta desfilaron por el palacio

¹ Fernando Tinajero, *Una cultura de la violencia: cultura, arte e ideología (1925-1960)*, dactilografiado, 21 pp. (proporcionado gentilmente por el autor).

de gobierno de Quito más de quince mandatarios («jefes supremos», «encargados del poder», miembros de efímeras «juntas de gobierno», presidentes *in partibus*), y en esa misma ciudad tuvo lugar la guerra civil llamada «de los cuatro días», en 1932. Crisis, por último, de la cultura oligárquica, que perdió todo poder de aglutinación y convocatoria y fue cuestionada radicalmente desde diversos ángulos.

Resulta interesante, además, observar cómo en ese contexto van irrumpiendo, a través de guiones a menudo embrollados, los nuevos protagonistas del drama nacional. En 1922 se trata, en lo fundamental, de la entrada en escena del artesanado urbano en curso de proletarización: el movimiento tiene ya, por eso, perfiles anticapitalistas, por más que el Guayaquil de entonces diste mucho de ser una urbe industrial. El 9 de julio de 1925 es, en cambio, el turno de las flamantes capas medias, políticamente representadas por aquel joven estamento militar que asume el gobierno en nombre del «hombre proletario», para modernizar el Estado y llevar adelante una serie de reformas «antiplutocráticas», es decir, antioligárquicas, hasta que la crisis del 29 sumerge al régimen «juliano» en un torbellino en el que naufragará dos años después. En fin, y luego de la mencionada «guerra de los cuatro días», a través de la cual los terratenientes serranos intentan retomar el poder, el subproletariado quiteño, y sobre todo el de Guayaquil, se hace presente en manifestaciones y tumultos callejeros, sirviendo de soporte para el nacimiento de un caudillismo de cuño populista, que por cuatro décadas marcará la vida del país.

Pero volvamos al parteaguas de 1922, en procura de otros signos anunciadores de nuestro ingreso en la contemporaneidad. Como también observa Fernando Tinajero:

El mismo año 22, mientras en Guayaquil los cuerpos de los huelguistas asesinados eran echados a la ría, Quito saludaba el primer libro del primero de nuestros grandes poetas del siglo xx, Jorge Carrera Andrade (1903-1979), cuyos versos «señalaban ya la voluntad de marchar fuera de las influencias que reconocían los jóvenes procedentes del modernismo». No es casual que su libro primerizo, *El estanque inefable*, coincidiera en su aparición con *El indio ecuatoriano* —medular ensayo de Pío Jaramillo Alvarado (1889-1968), que ha de señalarse como el punto de partida del indigenismo, aunque no de la sociología— y con la investidura doctoral de un joven abogado quiteño que defendió una tesis titulada *El sindicalismo...* Aquel abogado se llamaba José María Velasco Ibarra (1893-1979). El postmodernismo, el indigenismo y el primer anuncio del populismo de oscuras raíces espiritualistas nacían, pues, de ese trágico año de 1922².

² F. Tinajero, *op. cit.*, pp. 2-3.

Ese populismo, «de oscuras raíces espiritualistas», dejó, por supuesto, pocas huellas en la cultura literaria y artística del país. Con el pasar del tiempo, incluso fue acentuándose el divorcio que desde los inicios existiera entre la *intelligentsia* ecuatoriana y el velasquismo (pese al efímero *flirt* de 1944). En cambio, dicho populismo expresó y a la vez modeló múltiples niveles de la cultura popular de nuestra nación, en el difícil y hasta traumatizante período de transición del precapitalismo a un capitalismo agrario, oligárquico y subdesarrollado. El velasquismo fue, entre otras cosas, un universo discursivo que permitió que vastos contingentes de campesinos emigrados y desamparados, convertidos en subproletarios en un ambiguo espacio «urbano», ingresaran a la modernidad política de espaldas, con su mirada y, lo que es más, su corazón puestos en el pasado. Si el levantamiento del 15 de noviembre fue, en buena medida, un episodio futurista, protagonizado por artesanos en vías de proletarización, pero que se percibían, organizaban y actuaban ya como proletarios, el movimiento velasquista constituyó la cara estrictamente opuesta de la medalla: fue el típico ejemplo de una modernización política pasatista que, a la par que permitió determinado grado de movilización y participación de las masas subproletarias, impidió a éstas percibir mejor su contradicción global con el capital.

El otro hito señalado por Tinajero, es decir, el «postmodernismo», representado no sólo por el primer libro de Carrera Andrade, sino también por la publicación, el mismo año, de *Parábolas olímpicas*, de Gonzalo Escudero (1930-1971), tiene, en cambio, implicaciones profundas en el desarrollo de la cultura literaria del país: significa la ruptura con la poética decimonónica que incluso nuestro tardío «modernismo» encarnó. No se olvide, a este propósito, que el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo y el propio modernismo de los países latinoamericanos de lengua española constituyen, en última instancia, parte de una cultura finisecular. Por eso, Carrera Andrade escribe:

Los poetas de mi época representan la reacción postmodernista. La sencillez de esos días resultaba triunfante sobre el importado fasto versallesco. Nuevas corrientes poéticas establecían la continuidad de la cultura. Llegaban el «nativismo» y Francis Jammes, cuyo amor por los seres humildes —las cigarras y los asnos— añadirían un resplandor nuevo a la égloga antigua³.

Sea lo que fuere de ese «nativismo» y ese «sencilismo» que caracterizaron al postmodernismo, la verdad es que la aparición de las obras de

³ Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967), pp. 106-107.

Carrera Andrade y de Escudero representó la irrupción, en el Ecuador, de una cultura ya inequívocamente del siglo xx. Es decir, de una cultura que ha «vivido» el cubismo y el futurismo, «dadá» y el surrealismo, el constructivismo y demás vanguardismos europeos, con los que, a su vez, están íntimamente vinculadas las tempranas experiencias poéticas de un César Vallejo o un Pablo Neruda, así como los «creacionismos», «imaginismos», «ultraísmos», «estridentismos», «desvairismos» y otros «ismos» que proliferaron a lo largo y ancho de América Latina (hasta 1927 aproximadamente), como lo atestigua también la «Semana del Arte Moderno» de São Paulo, verdadera eclosión del movimiento brasileño de vanguardia (conocido con el nombre, para nosotros ambiguo, de «modernismo»). Aquella Semana tuvo lugar, precisamente, en 1922.

Carrera Andrade y Escudero son, pues, los heraldos postmodernistas de un vanguardismo que luego se difundirá también en el Ecuador (es ilustrativo leer las revistas literarias lojanas de la época, por ejemplo), y que alcanzará su máxima expresión con la obra de Pablo Palacio (1906-1947).

En efecto, Palacio publica en 1927 un cuento (*Un hombre muerto a puntapiés*) y un relato mayor (*Débora*), que no pueden ser más representativos (sobre todo el segundo) de las corrientes en boga en la América Latina de aquella época. Manteniendo cierta continuidad con el proyecto señalado por Carrera Andrade, en *Débora* se formula la defensa de «la pequeña realidad» frente a «la grande, voluminosa», aunque no ya para reivindicar los derechos poéticos de aquellos «seres humildes» como la cigarra o el asno, sino para afirmar la posibilidad de narrar las peripecias de la «uña del dedo gordo del pie derecho» de aquel Teniente que, «en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos en la cama, cortándose tres callos y acomodándose las uñas». Determinados temas y anatemas del surrealismo se instalan de este y otros modos en la literatura ecuatoriana, que así busca un *aggiornamento* con el resto del mundo (occidental por lo menos). Fiel a ese espíritu, Palacio declara la guerra a un realismo por cierto inexistente en un Ecuador que, a diferencia de países como Chile o Brasil, no lo tuvo a finales del siglo xix ni en lo que iba del xx (la «golondrina» de Luis A. Martínez ciertamente no hizo verano). Como escribe Jorge E. Adoum: «Lo extraño es que Palacio se haya considerado anti-realista, y más aún que lo haya declarado en 1927, antes de que el realismo proliferara en América Latina y antes de que apareciera en el Ecuador»⁴.

⁴ Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del treinta* (Quito: Editorial El Conejo, 1984), p. 99.

Sí, pero con la necesaria aclaración de que esa «extraña» actitud anti-realista y de «desconfianza» frente a las grandes «verdades» y cuestiones, al igual que aquella búsqueda de lo insólito en lo más trivial y cotidiano, de lo discontinuo y su libre asociación, desafortunadamente no constituyen ningún aporte autóctonamente ecuatoriano a la literatura universal. Se trata de tópicos fácilmente identificables de la cultura vanguardista de los años veinte, tópicos que en este caso se insertan, claro está, en un universo simbólico y hasta teratológico muy particular, cual es el de Pablo Palacio.

En dichos años, en el Ecuador, se experimenta también con una suerte de «cubismo» literario. El mismo Palacio hace *collage* en sus relatos, mientras el novelista Humberto Salvador (1909-1982), en obras como *Ajedrez* (de 1927, igual que *Débora*) o *En la ciudad he perdido una novela*, de 1930, intenta visualizar nuestro mundo exterior e interior con una lente entre cubista y futurista. En ambos autores hay, además, una directa o indirecta influencia freudiana, más marcada, obviamente, en Humberto Salvador que en Pablo Palacio. Dos escritores cuya calidad no pretendo, por supuesto, equiparar, ya que me parece fuera de duda la superioridad del segundo como creador. Freudiana y vanguardista en los veinte, realista y marxista en los treinta, la literatura de Salvador fue siempre demasiado esquemática y poco imaginativa.

Signo elocuente de aquel período, inclusive Jorge Icaza (1906-1978) inició su carrera de hombre de letras escribiendo piezas de teatro de inspiración pirandelliana y freudiana. Si nos atenemos a la interpretación posterior del propio autor, el parricidio que ocurre en una de esas piezas (*¿Cuál es?*, de 1931) habría simbolizado justamente su ruptura con la problemática y los moldes «europeos» (léase: vanguardistas), corte que aparece con mayor evidencia aún en su comedia *Sin sentido*, de 1932.

De todas maneras, poca duda cabe de que el vanguardismo toca a su fin en el Ecuador en aquel año 32, con la publicación de *Vida del ahorcado*, de Pablo Palacio. Última obra de este escritor, ella es también, en buena medida, una obra de transición entre la década de las «realidades pequeñas» (años veinte) y la de las realidades «grandes, voluminosas» (décadas de los treinta y de los cuarenta), que empezaban a posesionarse del mismo universo de Palacio. Con razón, Adoum ha observado que:

El propio Palacio olvida a veces esas «realidades pequeñas», cuya presencia echa de menos en el realismo que critica. E incluso, cinco años después de expuesta su teoría, la contradice con *Vida del ahorcado*: allí toma las realidades «grandes», aunque puedan ser imaginarias —tan grandes como estrangular a un hijo recién nacido, ser dete-

nido, ser juzgado en presencia de una muchedumbre colérica que exige la muerte del culpable, ser sentenciado y, finalmente, ahorcado...⁵

Inútil abrir una discusión sobre la evolución probable de la obra de Palacio, en el supuesto de que éste no hubiese sucumbido ante el embate de la locura: los humanos, como es bien sabido, no tenemos acceso a esa dimensión del tiempo que los teólogos denominan «futurible». Me parece igualmente superfluo discutir sobre si el eclipse de las vanguardias y su reemplazo por cierto tipo de realismo, que luego analizaremos, fue algo positivo o negativo; nos guste o no, los movimientos de *avant-garde* se extinguieron por carecer de un subsuelo sociocultural en el cual prosperar. En todo caso, el hecho es que en el Ecuador, como en el resto de América Latina, un original realismo, social y a la vez telúrico, se impuso de manera omnímoda a partir de los años treinta, borrando, en nuestro país por lo menos, hasta el recuerdo de lo que fue la fase precedente. Y es que incluso muchos de los oficiantes iniciales del postmodernismo y el vanguardismo derivaron ulteriormente hacia alguna de las vertientes del realismo, el que, a su vez, produjo obras y figuras de tan alto nivel, que todo lo anterior pareció pequeño, artificial, carente de sentido.

Este realismo tiene, desde luego, un referente obligado, pero relativamente remoto, al que aludimos ya: *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez (1868-1909). Pero esta novela de «costumbres ecuatorianas», como reza el subtítulo, no pasa de ser un hecho aislado: eslabón entre un naturalismo que jamás existió (entre nosotros) y un realismo burgués que tampoco prosperó, es un valioso testimonio de la visión del mundo de los liberales progresistas de la época, antes que una fuente de inspiración para los escritores de los años treinta, que ni siquiera es seguro que la hayan leído en su período de formación. Ellos se formaron, en verdad, bajo influencias fundamentalmente europeas: Maupassant, Zola, Barbusse, Anatole France, Gide, Romain Rolland, Giovanni Verga, Thomas Mann, Tolstoi, Gorki, Andreiev; de autores norteamericanos como Theodore Dreiser y Sinclair Lewis; de latinoamericanos como Mariano Azuela, Horacio Quiroga, Alcides Arguedas, Ricardo Güiraldes, Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y hasta el hoy olvidado Vargas Vila; además de otros tantos autores, españoles sobre todo, que ahora son, para nosotros, unos ilustres desconocidos. Y es natural que aquellas influencias fuesen en mayor o menor medida «foráneas» por una razón muy sencilla: el Ecuador carecía de tradición novelística. Como dijo irónicamente Benjamín Carrión, *Cu-mandá* (1879), de Juan León Miera (1832-1894), era más bien un «para-

⁵ J. E. Adoum, *op. cit.*, p. 102.

digma al revés»; y en cuanto a la única novela de Juan Montalvo (1832-1889), *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (editada póstumamente en 1895), dudo que Jorge Icaza, por ejemplo, tuviera la paciencia de leerla, o que los escritores del «grupo de Guayaquil» se identificasen con su almidonado español «de Castilla» (que para un español debía ser, por lo demás, tan extravagante como para un ecuatoriano).

Por eso, luego de ese saludo casi ceremonial a Luis A. Martínez, solemos reconocer como otro antecedente de nuestro realismo social a una obra pionera del indigenismo, pero que poco tiene que ver con la literatura: *El indio ecuatoriano*, de Jaramillo Alvarado, citada por Tinajero como uno de los acontecimientos culturales relevantes de 1922. Aparte de lo cual no queda mucho por mencionar: el largo cuento *La embrujada*, que Fernando Chávez (1902) publicó en 1923 y que, en estricto rigor, debe ser reconocido como la primera expresión del indigenismo literario ecuatoriano (lo anterior fue indianismo romántico, para no decir románticón) y que, como lo he manifestado varias veces, me parece tener más fuerza y mejor estructura literaria que *Plata y bronce*, publicada cuatro años después por el mismo autor. Pero sucede que esta obra es ya una novela, y en tal sentido constituye un hito mayor, pese a su estilo todavía impregnado de casticismo y de un lirismo fácilmente rayano en la cursilería. El último antecedente, aunque esta vez de la literatura «montubia» y no de la indigenista, es el cuento *La mala hora* (1927), de Leopoldo Benítez Vinuesa (1906), de buena factura, claro contenido social y gran economía estilística, curiosamente producido por alguien que pronto abandonará por completo los géneros de ficción para dedicarse al ensayo y a la diplomacia de carrera.

El realismo de los años treinta no puede explicarse, pues, en función de una tradición previa que, como se vio, es magra, casi inexistente, ni por ninguna «lógica interna» más general de las letras nacionales. Como se diría en la jerga de hoy, esa corriente no se origina cabalmente en la «serie discursiva» llamada literatura, sino que se constituye en la encrucijada de varias «series», entre las que destacan las del nuevo discurso sociológico y, sobre todo, político.

El «discurso» del 22 ya vimos en qué consistió, con su dialéctica de insurrección y de sangre. Apenas si es menester destacar cuánto este episodio marcó a los jóvenes que luego se identificarían como miembros de la «generación del 30», tal cual lo rememora Alfredo Pareja en este texto de obligada mención:

El pueblo se lanzó a las calles... Y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con

los ojos húmedos, esta matanza. Se dieron pasos para la formación del partido socialista... Entre los jóvenes, se pensaba en el milagro de la revolución rusa; pocas veces, en la mexicana ⁶.

La influencia de la revolución bolchevique fue, en efecto, muy importante, pues sirvió de inspiración para la propia fundación del Partido Socialista (1926), en el que militaron Carrera Andrade, Pablo Palacio, José de la Cuadra y Enrique Terán, entre otros creadores de renombre; impulsó posteriormente la constitución del Partido Comunista (1931), del que fueron miembros escritores de la talla de Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert; siendo, *last but not least*, un acicate para la difusión de una visión marxista del mundo, sin la cual sería absolutamente inconcebible el realismo ecuatoriano, incluso en autores que nunca se adhirieron teórica ni políticamente al marxismo, como Jorge Icaza y el mismo Alfredo Pareja.

Menos importante en los planos teórico y partidario, la revolución mexicana no dejó de ser un hecho crucial en el ámbito de las vivencias concretas y en el del arte y la cultura en general: nuestra pintura indigenista, por ejemplo, resulta impensable sin el muralismo mexicano. Pero no se trata sólo de esto, sino también de algo que Alejandro Moreano destaca con nitidez: dicha revolución fue el preludio, aunque bastante anticipado, de un ciclo de grandes luchas populares que cobrarán impulso a raíz de la crisis de 1929:

En efecto, si bien la revolución mexicana abrió el ciclo de las revoluciones democráticas en América Latina —que se cerraría con la revolución cubana— fue a partir de los treinta cuando los pueblos, independientemente de sus burguesías, ingresaron en el escenario de la historia universal para afirmar el derecho de América a vivir su propia vida y a crear su propia cultura. La lucha contra los déspotas del Caribe y los desembarcos imperialistas, la heroica gesta de Sandino; las grandes movilizaciones revolucionarias de las masas en la Guatemala del período de Arbenz, la Bolivia del 52, la Venezuela del 58; los procesos menos espectaculares del peronismo, el Frente Popular chileno...: en el lapso 30-60 América Latina vivió la ilusión, gracias al heroísmo de sus pueblos, del desarrollo de una sociedad burguesa nacionalmente libre y soberana y políticamente democrática, en el marco de la economía capitalista internacional ⁷.

⁶ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo*, en Varios, *Trece años de cultura nacional* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), p. 18.

⁷ Alejandro Moreano, *Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático nacional*, en *Argumentos*, Revista Cultural de la Universidad Central del Ecuador, Quito, n.º 1, agosto de 1980, p. 27.

Ahora bien, el mismo Moreno añade que:

En el Ecuador de la década de los treinta, al calor del proceso democrático general de la sociedad, se desarrolló un singular movimiento intelectual de creación de una cultura auténticamente nacional que reconocía, aceptaba e integraba, en un proceso superior de totalización, las distintas fuerzas históricas de la nacionalidad. Sólo entonces, la conciencia dominante realizó su interiorización nacional, el descubrimiento vivo de su movimiento real y profundo: la existencia social, las vicencias, las formas, las imágenes, el habla del pueblo. La pintura indigenista y la literatura social fueron los grandes movimientos de la fundación cultural del Ecuador⁸.

La conciencia dominante oligárquica no realizó, por supuesto, «interiorización nacional» alguna, sino que se autoconfinó en esos invernaderos llamados Academia Nacional de Historia, Grupo América y similares, en espera de mejores días. Desde aquella Academia sobre todo, elaboró versiones criptoconservadoras, conservadoras a secas o liberal-oligárquicas de nuestra historia, con una «erudición» y una retórica que ciertamente olían a rancio y a polilla, a «sabiduría» de provincia y sacristía. Más sobrio y cosmopolita, Gonzalo Zaldumbide (1882-1965) terminó por engavetar su «ariélismo» y su literatura elegíaca (*Egloga trágica* incluida), convencido de que el horno no estaba para bollos de ese tipo. La diplomacia fue su mejor exilio.

La conciencia burguesa moderna, por su parte, estaba apenas en embrión en el Ecuador, sin conseguir separarse de la matriz oligárquico-dependiente en que ocurría su interminable gestación. El propio carácter excepcional de *A la Costa*, así como sus limitaciones intrínsecas, no habían dejado de reflejar la precariedad de una propuesta de realismo burgués carente de burguesía; del mismo modo que el carácter yermo, solitario, de la literatura de Palacio ilustrara el drama de un vanguardismo antiburgués, sin burguesía a la cual *épater*, ni cultura burguesa que viviseccionar (en este sentido, y sólo en éste, la obra de Palacio es «socialmente» artificial).

La fundación cultural del Ecuador a que se refiere Moreano, esa evidente interiorización de nuestro ser nacional, ocurrió, pues, a pesar de las clases dominantes y gracias a la vigorosa presencia social, política e ideológica de una *intelligentsia* surgida de las nuevas capas medias, estrechamente aliadas con los sectores populares. Es más: hasta podemos postular la hipótesis de que dicha fundación fue tanto más fácil cuanto menor resistencia encontraron esas capas y sectores en su enfrentamiento con una cultura dominante, por un lado anacrónica y por el otro en cierne.

⁸ A. Moreano. *op. cit.*, p. 28.

En contraste con la raquífica producción «relatística» que caracterizó a la literatura ecuatoriana hasta los años veinte, la de las dos décadas siguientes fue realmente exuberante, avasalladora. El ciclo se abrió con la publicación, en 1930, de *Los que se van* («Cuentos del cholo y del montuvio»), de Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), Enrique Gil Gilbert (1912-1975) y Demetrio Aguilera Malta (1909-1981). El año siguiente apareció *Repisas*, primer libro importante de José de la Cuadra (1903-1941), quien en 1932 nos dio un nuevo volumen de cuentos, *Horno* (recuérdese que ese mismo año Pablo Palacio publicó *Vida del ahorcado*). En 1933 aparecieron *Barro de la Sierra*, único libro de cuentos de Jorge Icaza; *Yunga*, de Enrique Gil Gilbert, y las novelas *El muelle*, de Alfredo Pareja Diezcanseco (1908); *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta, y *Camarada*, de Humberto Salvador. En 1934 apareció la famosa novela *Huasipungo*, de Icaza, y el relato *Los Sangurimas*, de De la Cuadra. En 1935 fue el turno de Pareja con *La Beldaca*, Aguilera Malta con *Canal Zone* y Salvador con *Trabajadores*, seguidos, en 1936, por *En las calles*, de Icaza, quien en 1938 publicó *Cholos*; este mismo año aparecieron *Baldomera*, de Pareja, y *Guásinton*, de De la Cuadra. En 1939 Pareja publicó *Don Balón de Baba*, Enrique Gil *Relatos de Emanuel* y Salvador *Noviembre*. En 1940 dos nuevos escritores se sumaron a los anteriores: Enrique Terán (1887-1941) con *El cojo Navarrete* y Ángel Felicísimo Rojas (1909) con *Banca* (cuentos). En 1941 aparecieron *Nuestro pan*, de Gil Gilbert, y *Hombres sin tiempo*, de Pareja; en 1942, *Media vida deslumbrados*, de Icaza, y *La isla virgen*, de Aguilera Malta; en 1943 se reveló un nuevo escritor, Adalberto Ortiz (1914), con *Juyungo* («Historia de un negro, una isla y otros negros»); en 1944 Pareja publicó *Las tres ratas*; en 1946 aparecieron *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara; *Un idilio bobo*, de Rojas, y *La fuente clara*, de Salvador, a la vez que se incorporaba al grupo el último de nuestros realistas: Pedro Jorge Vera (1914), con *Los animales puros*. En 1948 Icaza publicó *Huairapamushcas* y un año más tarde Ángel F. Rojas cerró el ciclo con su novela *El éxodo de Yangana*.

La cantidad no garantiza, desde luego, la calidad, y en esta lista, que no pretende ser exhaustiva, seguramente hay mucha tela que recortar: alguna o algunas de las novelas de Humberto Salvador, los primeros relatos «líricos» de Rojas (que ya preludian la delicuescencia de nuestro realismo), *Canal Zone* de Aguilera Malta y tal vez hasta *Don Balón de Baba* de Pareja. Aun así, queda una buena treintena de obras, unidas por un propósito común: crear no sólo un nuevo lenguaje, más cercano de las «hablas» ecuatorianas, sino también incorporar a la cultura literaria y artística «nacional» personajes, idiosincrasias y culturas hasta entonces me-

nospreciadas: las de los indios, los cholos, los montubios (o montuvios: campesinos tradicionales de la Costa y ciudadanos tan de segunda que ni siquiera tienen ortografía fija), los mulatos, los negros y los habitantes suburbanos y proletarios del país. Todo ello, dentro de una nueva visión de la historia, de la sociedad en general y de sus múltiples conflictos.

Conflictos, lucha, violencia. Habría que añadir: expoliación y sobre-explotación. En efecto, desde *La mala hora*, de Benítez, hasta *El éxodo de Yangana*, de Rojas, el grande y obsesivo tema es siempre el mismo: un capitalismo salvaje, aun realizando tareas de acumulación originaria, que avanza a sangre y fuego sobre todas las formas económicas, sociales y culturales previas, con una lógica implacable de despojo y avasallamiento. El movimiento de ese capitalismo, su estructura y sus leyes, nunca están, desde luego, formulados teóricamente en las obras, que dejarían de ser tales obras de arte si suplantasen la plasmación sensible por el concepto. En ocasiones, aquel tema aparece, por eso, sólo implícito en el argumento; en otras, la plasmación es incluso altamente simbolizada o se localiza en sistemas de imágenes que solamente «hablan» por refracción. Sin embargo, y justamente por tratarse de una literatura *realista* (en el sentido de *tener como referente una problemática sociológica*), la crítica es siempre víctima de alguna «evidencia» falaz, literaria o extraliteraria. Ora se insiste, como si fuese la obviedad misma, en que la obra de Icaza tiene por tema «situaciones feudales típicas», siendo que la tensión dramática de toda o casi toda la producción de este autor está dada por el avance del capitalismo que remueve formas anteriores de vida y organización. Ora, para dar otro ejemplo, se «aclara» que los montubios evocados en *Los que se van*, en la realidad no se han ido hasta hoy; cuando la verdad es que, al menos en cuanto figuras de una constelación sociocultural precapitalista (que es lo que los autores recrean en aquel libro), los montubios fueron efectivamente barridos por el vendaval capitalista. En fin (pobres escritores del «movimiento realista»), hasta han sido víctimas de interpretaciones «sociológicas» como la que transcribo a continuación:

Son la presencia dominante de un tipo de intelectual: el tradicional, por un lado, y por otro, la presencia intempestiva de las masas populares con su pensamiento caótico, nuevo y maravilloso, los factores que se conjugaron para dar a luz a este movimiento cultural, movimiento que por las condiciones objetivas en las que se desarrolló su creatividad estuvo imposibilitado de pensar objetiva y racionalmente los problemas sociales que trató, paradójicamente, con una rigurosidad «casi» científica. Su única y solitaria veta de expresión es a través de su objetividad en la que se conjuga un ejercicio intelectual tradicional e ininterrumpido (la literatura) y la secular ausencia de sistematización

del pensamiento (el estudio común popular). De ahí que el sector de punta de la intelectualidad por esos años lo constituyan, no los cientistas sociales, sino los artistas y más específicamente los literatos⁹.

Mejor dejar de lado este mejunje pseudogramsiano (que ilustra bien por qué, hasta hoy, tal tipo de «cientistas» no ocupa el «sector de punta» en el Ecuador) y avanzar.

Recordemos que *La mala hora* (título igual al de la novela de García Márquez) es ya un cuento en el que la explotación, la violencia y la huida están estructural y no sólo incidentalmente presentes. Pues bien, *Los que se van*, al que la crítica considera unánimemente como el libro inaugural del «nuevo relato ecuatoriano», no hace más que confirmar hasta qué punto aquella violencia se ha apropiado de nuestra literatura:

En los veinticuatro cuentos del volumen —ocho de cada autor— hay siete asesinatos a machetazos, uno cometido por un negro contra un policía rural al que desencaja a puro pulso las mandíbulas, un suicidio arrojándose al agua para ser devorado por un tiburón, alguien que se arranca los ojos con un cuchillo, alguien que se castra y tres muertes por accidente. En once cuentos la violación, la venganza por celos o por deseo voraz son elementos determinantes de la acción¹⁰

Esta carga argumental de violencia, evidentemente simbólica, tiene su correlato en una carga de violencia léxica subrayada por el reiterado uso de las «malas palabras». «Lenguaje nuevo, descarado, insolente, incluso terrorista», lo llama también Adoum (p. 40), y sí que lo es, al menos en esa fase inicial en la que lo que importa es crear una nueva escritura, rompiendo con el paradigma anterior. Paradigma que, no está por demás repetirlo, nada tiene que ver con una escritura burguesa propiamente dicha, que no había llegado a cuajar, sino con aquella escritura oligárquica, hispanizante, almibarada y creadora de espacios «sublimes», que hasta entonces fungía como tipo ideal. En contraste y por oposición a este modelo, el realismo ecuatoriano se iniciaba con un verdadero rito de «desublimación»: los protagonistas no eran más personajes de alcurnia, sino simples cholos y montubios; el narrador tampoco revelaba más, a través de una escritura castiza, su distancia frente al «vulgo» que había invadido el espacio de la ficción; en fin, la misma ficción había perdido la marca que anteriormente parecía identificarla como tal, es decir, el hecho de no

⁹ Erika Silva, *El terrateniente: opción y militancia en la cultura ecuatoriana*, en Varios, *Teoría de la cultura nacional* (Quito: Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional, 1986), p. 469.

¹⁰ J. E. Adoum, *op. cit.*, p. 39.

parecerse en nada con la prosaica realidad. Y algo más: esos cuentos tenían tal economía de estilo, con una forma más presentativa que narrativa, que casi parecían negar el propio concepto vigente de literatura, basado en un criterio de frondosidad. Poco después, la palabra «relato» se entronizaría plenamente, recalcando esa aspiración a un grado mínimo de «literaturización» y máximo de referencia a lo real.

Las características que acabamos de señalar están presentes, en mayor o menor grado, en toda la producción del período; pero tal vez alcancen su expresión acabada en una obra que por algo es la más famosa y más controvertida de toda nuestra literatura: *Huasipungo*. Famosa, hay que aclararlo, no gracias al reconocimiento del gremio literario, sino más bien a pesar del medio siglo de campaña que los «pares» de Icaza han llevado religiosamente contra ella.

Novela de denuncia y protesta (para usar la fórmula de De la Cuadra), *Huasipungo* plasma la vida del indio oprimido y explotado, no sólo por el gamonal (latifundista), el cura y el teniente político, sino también por el capital extranjero, empeñado en apoderarse de nuestras riquezas. Sólo que esa plasmación está hecha de tal forma que llega a fundar una verdadera «estética de lo horrible», que escandaliza no solamente a los defensores de la literatura como «expresión de lo bello», mas por igual a las almas buenas, amigas del indio. Los antropólogos se levantan para decir que a ellos les consta que los indios no son como Icaza los pinta; algún crítico de un país de Europa del Este toma explícitamente sus distancias, asustado por esos personajes de *Huasipungo* que en nada se parecen —felizmente— a los héroes «positivos» del realismo socialista; y hasta la apreciable y casi siempre ponderada Jean Franco comete una *gaffé* de antología:

Si los personajes son las víctimas deshumanizadas de una situación deshumanizada, ¿cómo pueden suscitar la simpatía o el interés del lector? ... el indio está reducido a un objeto. Se han excluido todos los elementos humanos... Las conversaciones entre los indios se limitan en gran parte a gruñidos y exclamaciones... No sólo viven los indios en condiciones animales, sino que se comportan como animales... Icaza parece pedirnos que simpatizamos con el indio y al mismo tiempo priva al lector de todo deseo de simpatizar con él. Un ejemplo es el azotamiento brutal al protagonista, Andrés... El lector tiende ciertamente a simpatizar con la víctima, pero a la descripción del azotamiento sigue este párrafo: «En la soledad de la choza, padre e hijo se curaron los golpes y las heridas con una mezcla rara de aguardiente, orines, tabaco y sal.» La mezcla «rara», la orina que Andrés emplea para curar sus heridas, aleja inmediatamente de él a cualquier lector cultivado. Ya

no es más una víctima, sino una criatura exótica que se nos presenta como un ejemplo del extraño comportamiento primitivo¹¹.

Sí; sólo que una escena de curación con orines, idéntica a la que choca a la crítica inglesa y «a cualquier lector cultivado», aparece también en la famosa novela de Steinbeck *Viñas de ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939). Y es que la miseria es siempre fea, repulsiva y «exótica», en los Andes como en Estados Unidos; «bárbara» como en los relatos de Icaza, cruel y brutal como en los de Erskine Caldwell (v. gr., *Tobacco Road*, 1932).

«Gruñidos y exclamaciones» para algunos, los diálogos y parlamentos de la literatura icaciana son tildados de transcripciones demasiado «taquigráficas» por otros críticos. En ambos casos, el error consiste en no percibir que se trata de una estilización artística: condensación de rebeldía y ternura, de protesta y desesperanza, tales diálogos de factura expresionista no dejan de recordar la pintura de un Diógenes Paredes (1910-1968), la de un Eduardo Kingman (1913), o la misma serie *Huacayñán* (1952), de Oswaldo Guayasamín (1919).

Si *Huasipungo* ilustra, de todas maneras, la dificultad de penetrar en los recovecos de la subjetividad indígena (dada la alteridad cultural que separa al escritor de su referente), así como la de crear personajes fuertemente individualizados, *Los Sangurimas* parecieran confirmar esta última «dificultad», que en alguna medida es común a toda nuestra narrativa realista. Pequeña saga de la vida montubia, el relato de De la Cuadra se desenvuelve en un ambiente exuberante y de contornos mágicos y está insuflado de los valores más caros a «los que se van», comenzando —ruralidad obliga— por un desbordante «machismo». Sin embargo, lejos de presentarnos personajes «únicos», singularizados, sus héroes son más bien concreciones emblemáticas de ciertos rasgos culturales, como en Icaza lo son de determinadas situaciones sociales. ¿Defecto literario? ¿Impericia del autor? Lo dudo: De la Cuadra parece bastante dueño de su oficio. Lo que sucede es que a veces olvidamos que el «héroe problemático» (para decirlo en términos lukacsianos) que caracterizó a la novela europea de un cierto período, no siempre existió en la literatura occidental ni en la «vida real» del propio Occidente. Y tal vez tampoco haya existido en el Ecuador de los años treinta: resulta difícil, en efecto, imaginar a los personajes ecuatorianos de hace medio siglo (tanto a los de ficción como a los de carne y hueso) emitiendo un discurso similar al de *La montaña mágica* o, menos aún, al del *Ulises* de Joyce.

¹¹ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist* (Harmondsworth: Penguin Books Inc., 1970), pp. 182-184; utilizo la traducción de Jorge Enrique Adoum, *op. cit.*, pp. 79-80.

Nuestro mundo es de todos modos otra cosa, tal como aparece en *Los Sangurimas*, en *Don Goyo*, en *La isla virgen*: sus personajes son los árboles y los ríos antropomórficos, los patriarcas de prole más numerosa que los granos de una mazorca de maíz, los héroes visiblemente no problemáticos que se ufanan de que «por cada hijo que han hecho han deshecho el hijo de otro»; dentro de una temporalidad dilatada y gelatinosa que, al igual que los demás elementos, presagia ya *Cien años de soledad* y, con su violencia torrencial, también *Crónica de una muerte anunciada*.

Los Sangurimas ejemplifica, igualmente, otro problema que se ha planteado con respecto a casi toda la literatura de aquel período: la extraña, aunque no siempre defectuosa, composición narrativa. En realidad, nos encontramos ante estructuras «laxas», en las que cada parte pareciera una entidad autónoma antes que la pieza imprescindible de un «ingenio» total y cuidadosamente articulado. En el caso de las mejores obras (que incluiría a *Los Sangurimas*), ello obedece a una voluntad de epicidad que lleva a adoptar formas estructurales de epopeya que «infringen» algunas normas de la novela moderna (episodios relativamente autónomos en lugar de capítulos estricta y formalmente funcionales). En otros casos (que pueden comprender hasta *Las cruces sobre el agua* y *Nuestro pan*), se debe a una perspectiva de realismo que termina por producir un efecto «estratégico», en el que lo verosímil de la realidad y lo verosímil de la ficción se entrecruzan curiosamente, con lógicas no siempre compatibles. En fin, a veces se trata de simples fallas, atribuibles a nuestra carencia de tradición romanesca y, consecuentemente, a una falta colectiva de oficio que no ha podido ser superada individualmente por tal o cual escritor.

De todas maneras, es justo reconocer que la narrativa de los años treinta y cuarenta no sobresale por su perfección técnica ni por su refinamiento artístico, sino por ser una escritura de gran economía estilística, altamente expresiva e impugnadora de todas las «formas» anteriormente dominantes. Además, es parte integrante e integradora de un proyecto global de creación de una cultura nacional y popular, hasta entonces inexistente en razón del propio carácter oligárquico y dependiente de la sociedad ecuatoriana. De ahí que esa literatura no sólo recupere lo indio y lo montubio, sino prácticamente todos los elementos de nuestro disperso ser popular. El mismo indigenismo no se limita, por eso, al estricto problema del grupo étnico al que parece referirse con exclusividad. Tiene plena conciencia de que el «problema indígena» es, en rigor, el problema de la entera sociedad racista y, en consecuencia, realiza (Icaza sobre todo) una verdadera «disección» de los múltiples estratos sociales y culturales de nuestra nación, que respiran racismo por todos sus poros y llegan a confi-

gurar, en el mestizo atrapado entre los extremos, una verdadera *dramatis personae*.

Tenemos, además, la presencia de la población negra de Esmeraldas, recuperada en la bella novela *Juyungo*, que con el vértigo de sus imágenes, que desbordan el espesor del texto, no deja de emparentarse con lo mejor de Miguel Angel Asturias. Y contamos también con lo que Adoum ha denominado la «pequeña población literaria» de Pareja:

... gente pobre de Guayaquil —un vaporino, trabajadores portuarios, una empleada doméstica y las familias a la que ella sirve, en *El muelle*; una mulata descomunal, vendedora de alimentos en las calles, un ratero con pasado de cuatrero, sus hijos, algunos obreros de fábrica y los industriales para quienes ellos trabajan, en *Baldomera*—, delinquentes de variado origen, por «vocación» o por una perrada de la suerte, en *Hombres sin tiempo*. Y a partir de *Las tres ratas* hasta el ciclo de *Los nuevos años*, la clase media urbana con su galería de aventureros y profetas de la política, estudiantes y artesanos, militares conspiradores y revolucionarios, arribistas y empleados, intelectuales y usureros, pícaros, sátiros, intrigantes...¹²

En fin, y a propósito del mismo Pareja, no olvidemos que, junto al enfoque estructural, regional y cultural de nuestra sociedad, la novela realista efectúa también un enfoque histórico, presente en obras como *En las calles*, *El cojo Navarrete*, *Juyungo*, *Las cruces sobre el agua* y, particularmente, en la novela-río de Pareja llamada *Los nuevos años*, tríptico conformado por *La advertencia* (1956), *El aire y los recuerdos* (1959) y *Los poderes omnímodos* (1964). Conjunto de novelas en que se recrea, con variados prismas, acontecimientos como la revolución liberal y la resistencia «montonera» de Concha, la insurrección y masacre de 1922, la revolución «juliana» y la guerra «de los cuatro días», la «gloriosa» de mayo de 1944: es decir, ese fondo de violencia que no sólo está figurado en la literatura, sino inscrito en el movimiento de la propia realidad.

¿Novela exclusiva o predominantemente rural? Sí y no. En cierto sentido lo es, puesto que el Ecuador de aquellos tiempos también lo era. Sin embargo, buena parte de esos relatos suceden (comenzando por *El muelle* y *En las calles*) en las «urbes» de Guayaquil y Quito. Y así como puede decirse que *El chulla Romero y Flores* (1958), de Icaza, es la novela del Quito de hace medio siglo, puede afirmarse también, con Jorge Enrique Adoum, que *Las cruces sobre el agua*: «Es, ante todo, la novela de Guayaquil de comienzos del siglo, con la peste bubónica, los tranvías tirados

¹² J. E. Adoum, *op. cit.*, p. 68.

por asnos, las primeras salas de cine, los trabajos, el desempleo, la miseria»¹³.

Sólo que, como se desprende de esta misma evocación de Adoum, las ciudades de entonces, que en ningún caso llegaban a los cien mil habitantes, distaban mucho de corresponder a lo que hoy entendemos por urbes y, menos todavía, al concepto de metrópoli. Además de poco pobladas, eran ciudades de país atrasado, en donde lo rural penetraba hasta el corazón mismo de los espacios supuestamente urbanizados. Por eso, aunque todas las novelas «de ciudad» de nuestro ciclo realista sean cronológicamente posteriores a *Manhattan Transfer* (1925), no puede esperarse que ellas reflejen una vida, una mentalidad y una estructura de mundo de veras citadinas. En rigor, la problemática urbana sólo se convertirá en tema narrativo a partir de los años setenta, que caen fuera de este ensayo.

Es ya un lugar común decir que aquel ciclo realista se cierra con *El éxodo de Yangana*, la hermosa novela que relata la vida de un pueblo que también «se va», en una diáspora captada con un flujo narrativo que curiosamente se diluye entre dos polos aparentemente antagónicos: el del lirismo, por un lado, y el de la descripción sociológica, por el otro. Y es que el realismo ha dado todo de sí y está cada día más exhausto, sin encontrar ninguna alternativa literaria que lo sustituya. La década de los cincuenta será, por ello, paupérrima en su producción narrativa: además de *Los nuevos años* de Pareja y *El chulla Romero y Flores* de Icaza, ya mencionados, queda poco por señalar: la edición póstuma de *Los monos enloquecidos* (1951), de José de la Cuadra, y dos libros de un nuevo escritor: *Cuando los guayacanes florecían* (1954) y *El paraíso* (1958), de Nelson Estupiñán Bass, narraciones no desprovistas de interés, pero epigonales ya. Y paremos de contar.

Fernando Tinajero sugiere que este agotamiento de la narrativa es compensado por cierto auge de la lírica. Sin entrar a discutir tal aserto, me limito a señalar, como obras de gran calidad, *Los cuadernos de la tierra* (1952-61), de Jorge Enrique Adoum (1923), y *Boletín y elegía de las mitas* (1959), de César Dávila Andrade (1919-1967). La primera, de influencia nerudiana, cierra el ciclo «terrigénista», que tuvo su punto más alto con Jorge Carrera Andrade y que sirvió como redescubridor y codificador simbólico de nuestra geografía y nuestra historia; la segunda, o sea, el *Boletín*, es el monumento poético más sobrio y melodioso dedicado a los pueblos indígenas. Grandioso colofón de todo un período.

No es éste el lugar más propicio para tratar de esbozar una interpre-

¹³ J. E. Adoum, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ F. Tinajero, *op. cit.*, p. 20.

tación de las causas que llevaron a la crisis y posterior decadencia literaria en el período que venimos considerando. Nos limitaremos a recordar, a título de sugestión, algunos datos. En primer lugar, la guerra de 1941 con el Perú, que traumatizó a nuestra nación, paralizándola en el momento inicial: además de pérdida, fue una guerra fratricida que no merecía épica alguna. En segundo lugar está la «revolución» de 1944, que por un lado fue el grado más alto de movilización de masas alcanzado en aquel período, pero por otro, y como lo ha observado Alejandro Moreno, fue una «revolución» extremadamente pobre en contenidos políticos: «democracia parlamentaria, libertades formales; la reforma agraria y la soberanía nacional apenas fueron esbozadas»¹⁵. Y es que el movimiento de 1944 se alimentó sobre todo del «espíritu de redención» frente a la derrota del 41, «espíritu» que Velasco Ibarra supo, como siempre, capitalizar, encarnar y finalmente desvirtuar.

Secuela o fruto, como se quiera, de todo ello fue la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), a través de la cual comenzó a institucionalizarse —luego se burocratizaría— el movimiento intelectual de la etapa previa. Fue en este momento cuando Benjamín Carrión (1897-1979) se puso a elaborar un discurso que revela, de manera casi caricatural, el reflujo que se estaba viviendo. Está, para empezar, su «teoría de la pequeña nación», que, con fundada razón, ha criticado Tinajero en su artículo «La fortuna de una idea desdichada» (incluido en *Aproximaciones y distancias*, 1986). Mito compensatorio de la humillación del 41, dicha «teoría» consistía en creer que el Ecuador iba a salvarse por el poder de su cultura, un poco a la manera de «la pequeña, culta, cultísima Costa Rica». Discurso que a estas alturas sonaba tanto más hueco cuanto que la cultura combativa y fundacional de los años treinta comenzaba a diluirse. En su lugar, el propio Carrión instauraba un *pathos* tan trivial como arcádico, que parecía anterior a 1922:

... quiero hacer un nuevo acto de fe en las capacidades de un pueblo bueno, llevado por el bien, como es y ha sido nuestro pueblo. Y es bueno este pueblo, porque es labrador y artesano... Los pueblos labradores y los pueblos artesanos son y han sido siempre pueblos inteligentes y buenos. Buenos sobre todo. El inclinarse sobre la tierra, para la labor cotidiana, del ángelus de la mañana al ángelus del crepúsculo, y el echar la simiente en el surco y cosechar en bondad y en alegría lo que la tierra da. El inclinarse sobre el torno, el telar, el trabajar con

¹⁵ A. Moreano, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Benjamín Carrión, *La leyenda y el mito*, en *Teoría de la cultura nacional*, *op. cit.*, p. 192.

el escoplo y la sierra, con el cincel o la aguja atrae los buenos y nobles pensamientos...¹⁷

La época de los «malos pensamientos», que fueron los fundadores de la literatura realista y de nuestra modernidad toda, entraba en su zona de penumbra: era, sin duda, la hora del ángelus. El retroceso fue tal, que Alejandro Moreano, al comentar la labor escrita del entonces presidente de la Casa de la Cultura, dice lo siguiente:

A veces uno se siente tentado de pensar en un retorno a la conciencia colonial o sarmientista: la repetición del eco del discurso de la cultura europea, la valoración de los productos literarios y artísticos por su valor de cambio con los productos europeos, una suerte de comercio exterior de la cultura ecuatoriana, en el cual el «patriotismo» se refleja en contabilizar saldos favorables similares a los que deseábamos obtener por nuestro banano¹⁸.

La crisis económica había concluido hacia mediados de la década de los cuarenta y la crisis de hegemonía fue superada a partir de 1948, año en el cual, como ya se señaló, Galo Plaza asumió la presidencia de la República. La coyuntura de postguerra y de la guerra de Corea favorecieron nuestras nuevas exportaciones y los términos de intercambio empezaron a recuperarse: a ejemplo de la «cultísima» Costa Rica, fuimos convirtiéndonos en república bananera. Nuestra «vocación» agrícola había sido redescubierta y nuestros tejidos y tejedores indígenas eran exhibidos en la propia metrópoli neoyorquina, a la vez que los escritores hasta entonces rebeldes se incorporaban a la burocracia y la diplomacia placistas (incluso algunos miembros del Partido Socialista aceptaron embajadas y ministerios). ¡Cómo no íbamos a ser, en esas condiciones, un pueblo «bueno» de artesanos, labradores e intelectuales!

El espíritu de denuncia y de protesta estaba, pues, cancelado y los antiguos guerreros de la pluma apaciguados; sin embargo, nada ni nadie podrían devolvernos la inocencia perdida. La semilla del «mal» quedaba ahí. La cultura moderna del Ecuador había sido fundada por caminos heterodoxos, jacobinos, socializantes, y de esa fundación habrían de partir las futuras generaciones y las nuevas rebeldías.

¹⁷ B. Carrión, cit. *supra*, p. 190.

¹⁸ A. Moreano, *op. cit.*, p. 30.