

Apuntes sobre el pirandelismo ecuatoriano

Notes on Ecuadorian Pirandellism

CARLOS BURGOS JARA

University of San Diego, USA / Universidad Complutense de Madrid, España

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.3>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2020



RESUMEN

El presente trabajo pretende revisitar una vieja polémica de la literatura nacional: la que enfrentó a Joaquín Gallegos Lara y Humberto Salvador alrededor de la obra *En la ciudad he perdido una novela*. Gallegos Lara escribe una negativa reseña sobre Salvador, al que acusa de “pirandelismo”. Esto es: haberse limitado en su novela a copiar a Pirandello. Rastrear lo que se esconde detrás de esa noción es interesante. En principio, porque es una categoría que complica la posición radical que tradicionalmente se le ha atribuido a Gallegos (el rechazo tajante de la narrativa experimental, la defensa inflexible del realismo social). Y, en segundo lugar, porque es una noción que proyecta como pocas el tenso espacio y las agudas disputas que se daban al interior del campo cultural ecuatoriano a finales de los veinte y principios de los treinta del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Joaquín Gallegos Lara, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Ecuador, pirandelismo, vanguardia, realismo social, marxismo, transculturación narrativa.

ABSTRACT

The present text aims to revisit an old controversy surrounding national literature: the confrontation between Joaquín Gallegos Lara and Humberto Salvador over the book *En la ciudad he perdido una novela*. Gallegos Lara writes a negative review about Salvador and accuses him of “pirandellism”. That is: of limiting himself to reproduce Pirandello’s method in his novel. Tracing that which lies behind this notion is interesting. First of all, due to the fact that the category challenges the radical position that had traditionally been attributed to Gallegos (a clear-cut rejection of experimental narrative, and a staunch defense of social realism). And, secondly, because this notion, unlike others, transmits the tense space and sharp disputes at the heart of Ecuadorian cultural circles in the late twenties and early thirties of the past century.

KEYWORDS: Joaquín Gallegos Lara, Humberto Salvador, Pablo Palacio, Ecuador, Pirandellism, avant-garde, social realism, marxism, transcultural narrative.

UN VIEJO HÁBITO de nuestra literatura nos ha llevado a concebir la relación entre Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio en términos de una oposición. Lo mismo ocurre con la relación entre Gallegos Lara y el primer Humberto Salvador. El origen de ese hábito se encuentra probablemente en las críticas que el propio Gallegos dedicó a los libros de ambos. Gallegos se aproximó a Palacio y a Salvador como dos puntos de referencia polémicos. En su conocida crítica a *En la ciudad he perdido una novela*, confiesa no poder callar su placer ni su disgusto ante el texto de Salvador. Hacia el final, concluye:

En concreto creo que para su arte joven serían rico pasto y jugoso argumento las realidades de su medio que poseen valor histórico: el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir. ¿La

técnica pirandélica, aguda y adentradora, qué efectos no sacaría haciendo cortes en esa carnal cantera?” (Gallegos 2006, 146).

Me interesa detenerme en aquella pregunta final. Es decir, quisiera rastrear lo que Gallegos entiende por “técnica pirandélica” y sus posibilidades agudas y adentradoras. Pienso que aquella pregunta complica la posición radical que tradicionalmente se le ha atribuido al escritor guayaquileño (el rechazo tajante de la narrativa experimental, la defensa inflexible del realismo social). Resulta revelador que nadie se haya detenido en ella. Gallegos concluye con una interrogación un texto que se mueve de forma permanente en una tensión de opuestos: el placer y el disgusto, la admiración y el rechazo, la negación y la posibilidad.

Es curiosa la manera en que opera la noción de “pirandelismo” en Gallegos Lara. En primer lugar, porque no la asocia exclusivamente con Pirandello. En su texto, Gallegos traza una suerte de “genealogía pirandélica” cuyo origen sitúa en *Las mil y una noches* y continúa con Calderón, Shakespeare, Cervantes y Unamuno (145). Es decir, llama “pirandélicos” a autores que él apreciaba. El mismo Pirandello era bastante bien considerado dentro del pensamiento socialista europeo y latinoamericano. Gallegos no se encontraba ajeno a esa admiración.

Mariátegui sostenía que el autor italiano y él coincidían en un punto. Esto es: el intento de destrucción de un orden establecido por una burguesía que él veía como decadente, frívola e insensible. Mariátegui afirma que “en la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del alma desencantada de la sociedad occidental” (131). Una idea que, por otro lado, puede relacionarse con la que tenía Antonio Gramsci sobre Pirandello:

Lo importante es, sin embargo, que el sentido crítico-histórico de Pirandello le ha hecho superar y disolver, en el terreno cultural, el viejo teatro tradicional, convencional, de mentalidad católica y positivista, putrefacto, hundido en el fango de la vida regional o de los ambientes burgueses, obtusos y abyectamente banales (309-10).

Gallegos guarda una actitud parecida. El valor de Pirandello, para él, estaría dado en la destrucción de las convenciones “modernas” y “decadentes” del teatro de la época. En su texto sobre Salvador afirma:

Pirandello trata de hallar en este sorprender al arte en plena labor frente a la realidad, una salida al teatro moderno, que los franceses no pueden, con escasas excepciones, desempañar de los eternos conflictos conyugales de los menages-a-trois (145).

La literatura de Pirandello tiene potencial revolucionario en el plano cultural: transforma el teatro moderno, le da una salida al lugar que este había terminado por ocupar en el campo literario europeo de la época.

Peter Bürger, en su clásico texto *Teoría de la vanguardia*, va a plantear justamente como el rasgo central de las vanguardias su incesante búsqueda por romper con la concepción “institucional” del arte (lo que él llama la “institución arte”), tal como se había establecido en las sociedades burguesas europeas de las primeras décadas del siglo pasado. La vanguardia, según Bürger, no buscaría romper con el arte, sino contra el “estatus” del arte en aquellas sociedades, contra sus mecanismos de legitimación y distribución, para de esa forma devolverlo a una praxis vital (Bürger 1987, 62). La crítica del lugar del arte en Occidente sería, pues, uno de los gestos revolucionarios de la vanguardia.

En su pequeña nota sobre la novela de Salvador, Gallegos no condena a Pirandello ni a la “técnica pirandélica”. De hecho, le concede “agudas” posibilidades renovadoras. Es algo que puede concluirse con facilidad en una primera lectura. El problema de Salvador, para él, radicaba más bien en lo que llama “pirandelismo”. Es decir, el mero entusiasmo experimental, el simple tecnicismo que no va más allá de la simple novelería formal. Para Gallegos, ahí se encontraba la falla capital de la novela de Salvador: en limitarse a copiar un modelo (Gallegos 2006, 145).

El juicio de Gallegos sobre *En la ciudad he perdido una novela* es difícil de compartir. Entre otras cosas porque él mismo no se preocupa por demostrar lo que afirma ni siquiera a un nivel superficial. En su nota no logra establecer una conexión entre la novela de Salvador y la literatura de Pirandello. Y menos aún consigue probar que Salvador se haya limitado a copiar un modelo y poco más. Es la mayor debilidad de su crítica a la novela de Salvador. Y es una debilidad, sin duda, importante. No obstante, las ideas (muchas veces malentendidas) que Gallegos sostiene en ese texto merecen detenida atención. No tanto por lo que dicen sobre la novela como sobre el lugar del escritor nacional que se proyecta en su noción de lo “pirandélico”.

Antes de continuar, hay que realizar una aclaración fundamental. A diferencia de las ideas comunes que circulan sobre Gallegos, él ciertamente

no se oponía a la utilización de técnicas o modelos literarios europeos. De hecho, un mes antes de esta reseña sobre Salvador, había publicado un artículo en el que elogiaba la novela *El cemento*, de Fedor Gladkov, y la proponía como ejemplo de un “realismo social” bien escrito.¹ A su vez, arremetía contra los malos modelos del “realismo social” de otros novelistas rusos (143). El entusiasmo con que Gallegos acoge a Gladkov como inspiración para el realismo social (o incluso la aceptación de la “técnica pirandélica” como una posibilidad creativa) están algo lejos de las posiciones con que normalmente se define al escritor guayaquileño.²

Para él, el problema era más complejo y contradictorio de lo que aparentaba a simple vista. En efecto, ¿cómo sortear la dificultad básica del escritor nacional entre su amor al modelo (“pirandélico” o “gladkoviano”) y su necesidad de encontrar una manera de separarse de él? ¿Cómo superar la simple importación del modelo y ahondar en una voz autónoma? El dilema era el mismo tanto para la vanguardia como para el realismo social.

Aquel conflicto, cuya más acabada expresión se encuentra en el borgiano personaje de Pierre Menard, proyecta la situación del escritor hispanoamericano: un lector voraz que vive permanentemente entre el respeto, la admiración y sus tentativas de asimilar un modelo original, y la necesidad de producir algo nuevo que se oponga y eventualmente *niegue* ese modelo. Este “espacio *entre*” del escritor hispanoamericano, como lo ha llamado Silviano Santiago, es el espacio en el que Gallegos parece ubicarse. El problema no estaría en echar mano de lo “pirandélico”, sino en cómo utilizarlo para salir de Pirandello, cómo producir algo diferente de él.

Gallegos sabe que el escritor nacional debe jugar con los signos de otra escritura. Si algo subyace bajo sus ideas sobre Pirandello y Gladkov es

-
1. Aquella novela, que había sido un *best seller* en la feria del libro de Madrid del año 1929 y que fue extraordinariamente acogida por la intelectualidad comunista de varios países de América Latina, es hoy un texto absolutamente olvidado. La novela fue publicada originalmente en 1925 y fue traducida al español por José Viana en 1928. Se ubicó en el cuarto puesto de ventas de la Feria del Libro de Madrid de 1929 (después de la biografía de Isadora Duncan y dos novelas de guerra). Según Rubén Gallo, una segunda edición fue publicada por la editorial Cenit, de Madrid, en 1929 (246). Esta última, que fue ampliamente distribuida en América Latina, fue muy probablemente la que llegó a las manos de Gallegos Lara.
 2. Dice Jorge Dávila Vázquez: “Joaquín Gallegos Lara, uno de los mejores literatos de entonces y de siempre en el Ecuador, aunque también uno de los más cerrados mantenedores de la posibilidad creacional única: el realismo socialista. ¡Curioso fanatismo para nacer de un hombre tan brillante y lúcido como él!” (222).

precisamente un cuestionamiento a la libertad creativa del escritor hispanoamericano. Gallegos no propone ingenuamente una estética o un pensamiento nacional plenamente “originales” o “autóctonos”, sin ningún tipo de “contaminación” por parte de las literaturas centrales. De hecho, si se lee con atención, veremos que más que una postura de independencia cultural absoluta, lo que realmente hay es una búsqueda de una “inserción diferencial” dentro de los distintos proyectos de la modernidad que circulaban en ese momento. La pregunta por la diferencia es en su caso una pregunta por lo universal y también una profundización en las posibilidades de la repetición. La idea de repetición, como ha señalado Deleuze, no significa la réplica de un elemento que es idéntico a su “original”. Por el contrario, la repetición atenta contra la idea de esencia. Una esencia no puede replicarse idéntica (un árbol de eucalipto nunca es exactamente igual a otro). Siempre hay diferencias, y ahí justamente radica la fuerza creativa de la repetición: en producir elementos distintivos. De ahí que el concepto de “repetición” y “diferencia” vayan siempre de la mano.

La tentativa de buscar elementos locales que permitan una “inserción diferencial” dentro de un “proyecto moderno” fue la búsqueda en la que insistió con tenacidad la “inteligencia” latinoamericana desde el siglo XIX. Los nombres que ha tomado aquella búsqueda han sido muy diversos. Tal vez el de mayor influencia en la crítica cultural y literaria durante muchos años fue el de “transculturación narrativa” de Ángel Rama (concepto prestado, de paso, del antropólogo cubano Fernando Ortiz).

Rama arremete, por un lado, contra “el contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos” (Rama 2007, 19). Por otro, deplora de igual manera el “mero encandilamiento de las aportaciones de la novela vanguardista internacional” que produjo en el continente “una serie farragosa de meras imitaciones experimentales” (20). Rama aprecia, tanto en Rulfo como en García Márquez o Arguedas, una literatura que ha sabido manejar operaciones literarias completamente modernas y crear con ellas sistemas verosímiles y autosuficientes que se nutren ampliamente de fuentes latinoamericanas. El escritor se convierte, entonces, en una suerte de mediador. De esa mediación surgirían los diferentes procesos de transculturación:

Estas operaciones modernizadoras, en las cuales se percibe la función mediadora y transculturadora, pueden registrarse paralelamente en un campo más específico como es el de las formas narrativas. También

aquí hay recuperación de sistemas peculiares del medio rural, como por ejemplo el contar dispersivo y derivativo que sirve de dramático marco de significación. [...] Es una operación que se asemeja a la desconexión de elementos, propia de la escritura surrealista, que aunque extraída de la heteróclita yuxtaposición del mundo urbano, deviene transmisión de significados y por lo tanto sirve para evidenciar una cosmovisión (115-6).

Rama concluye que la literatura de un Rulfo no es una simple adición de unas técnicas modernas a unas fuentes locales, sino que de su fusión en la obra surge “una construcción nueva” que proyecta “una tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador” (116).

Gallegos se pregunta sobre los magníficos efectos que se conseguirían conjugando operaciones literarias modernas (que él llama “técnica pirandélica”) a una “carnal cantera” local y anónima. No desarrolla mayormente esa idea y es solamente una interrogante con la que concluye su texto, pero podemos ver en él ya ese conflicto permanente que pretenden resolver otros pensadores latinoamericanos de distintas épocas: la manera de conciliar las distintas operaciones de la novela moderna con la diferencia cultural. Esa maniobra, a la que Gallegos recomienda aspirar a Salvador, es justamente la que Rama celebraría décadas después.

Resulta curioso, en este sentido, que Gallegos resaltara el valor del indio y las clases anónimas en esta discusión. Es decir, subrayar el valor de elementos “no-modernos” para articular lo “moderno”. Pero hay que recordar, tal como hace Jorge Coronado, que pensar la nación desde “el indio” o “las clases anónimas” era en ese momento una forma distinta de pensarla, una manera de corregir el legado colonial y de intentar superar una realidad que no había cambiado significativamente desde la Independencia. “El indio” va a representar una forma diferente de pensar la nación a partir de un distanciamiento con las prácticas coloniales de la metrópoli (y de los criollos que le sucedieron).

Además, cuando Gallegos o Mariátegui mencionan al indio lo hacen también para invocar al marxismo. Para Gallegos, como resulta evidente, el realismo social tenía un correlato político en el marxismo. El marxismo como proyecto modernizador modela gran parte del pensamiento político andino de la época. El indio servía también para pensar el marxismo localmente. Aníbal Quijano sostiene justamente que un pensador como Mariá-

tegui, ante la imposibilidad de aplicar sin más el racionalismo del modelo socialista europeo a una realidad andina, siente la necesidad de dar paso a la cultura irracional y mítica del indio (Quijano 1972, xi). Quijano valora la importancia de aquel simbólico encuentro y concluye que, gracias a él, el Mariátegui de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* captura como nadie la esencia del problema del indio y logra una aproximación fiable a su pensamiento mítico, irracional, no-occidental.

Se ha discutido mucho aquel diagnóstico de Quijano sobre la fiabilidad de Mariátegui en capturar la esencia de la cuestión indígena.³ Pero me interesa menos suscribir sus conclusiones que sugerir que Gallegos, como muchos escritores de su generación, se encontraba ante una disyuntiva parecida a la del escritor peruano. Y la tarea de resolver ese conflicto, que Gallegos sugiere tanto a Palacio como a Salvador, es la que quiere imponerse él mismo.

La noción de lo “pirandélico” va a ahondar en aquella tensión irresuelta. Tal vez eso nos lleve a entender por qué para Gallegos el realismo social era más una “sensibilidad” que un “movimiento literario”. Su campo de acción desbordaba el plano estético. Es interesante que insista varias veces, en su reseña crítica a *Vida del ahorcado* de Palacio, que el “realismo social” no era una “escuela literaria” (Gallegos 2006, 177). No era solo una posibilidad creativa más o una mera tendencia de moda, sino una forma de entender la vida y el arte que abarcaba un campo más amplio: era, justamente, una manera en la que se podía resolver lo que él creía el enigma de la cultura nacional (y no solo del arte o la literatura).

Es imprescindible tener en mente este dilema a la hora de abordar este momento de nuestra narrativa. Para Gallegos, tanto la vanguardia como el realismo social debían hacer frente a una empresa parecida. Y eso nos obliga a repensar el hábito de leer ambas tendencias desde líneas absolutamente irreconciliables. María del Carmen Fernández ha dicho,

3. Jorge Coronado sintetiza, en *The Andes Imagined*, gran parte de aquellas críticas. Como recuerda Carlos J. Alonso, en el discurso ideológico latinoamericano, el indígena recibió igual trato que su opresor español; es decir, ambos fueron elementos *escritos*, normalmente adscritos al pasado, que por oposición o identificación ayudaban a configurar las diferentes narrativas de futuro que prometía la modernidad (16). Para Alonso, aquella mezcla (que en diferentes instancias se ha llamado “hibridez”, “heterogeneidad”, etc.) no conlleva necesariamente a una igualdad de agencia entre las culturas que participan en el proceso (2009, 27-8). Se puede vivir en una cultura “híbrida” y mantener intactos los mecanismos de desigualdad e injusticia entre una cultura y otra.

por ejemplo, que para el realismo social de Gallegos la literatura sería ante todo “un arma” para combatir la injusticia social (Fernández 1991, 21). Los autores más experimentales, en cambio, optarían por la posición contraria: la literatura como fin en sí mismo, un espacio aparte que no acepta someterse al campo político ideológico. Palacio sería un ejemplo.

La idea es curiosa. El primero en sorprenderse ante ella sería el propio Palacio. Es una postura, ciertamente, ajena a él. Palacio tampoco concibe la literatura como un fin en sí mismo. Su práctica narrativa, según él, sigue el “criterio materialístico”. Es también, en cierto sentido, una herramienta de intervención social. En su respuesta a la negativa reseña que había escrito Gallegos sobre *Vida del ahorcado*, Palacio no se defiende desde la autonomía literaria, sino desde el marxismo. Él no entiende su práctica como algo extraño a la ideología política. La metáfora del “arma para el cambio social” también puede ser aplicada a su pensamiento:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está todo bien lo que él [Gallegos] dice: pero respecto a la segunda, rotundamente no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra se refleje lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. De este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario (Palacio 2006, 179).

Para Palacio, la literatura es el reflejo de la realidad y de las condiciones económicas de un momento histórico determinado. El lojano responde desde Marx. Es una postura parecida a la que Gallegos esboza en su artículo “Vanguardismo y comunismo en literatura”: “Desde el punto de vista del materialismo histórico, considero la literatura como una de las tantas superestructuras erigidas sobre el desenvolvimiento económico de las sociedades” (2006, 173).

Palacio sabe, desde luego, que su literatura es distinta de la del realismo social, y así lo expresa con claridad. Dice que la suya es una literatura “sin comentarios”; es decir, una en la que el autor no se inmiscuye para exponer conceptos “románticos” o “aspirativos”. Pero quiere dejar claro, al mismo tiempo, que es una literatura que sigue un “criterio materialístico”, que también tiene un fin de intervención social. Curiosamente, busca

leer su novela tal como Mariátegui y Gallegos habían leído a Pirandello. Es decir, una obra que buscaba desmontar el momento de crisis y de decadentismo burgués que ellos veían como propio de la sociedad de aquel momento. El matiz es importante.

Ahora bien: es imposible negar que Gallegos sospechaba de la vanguardia. Más que nada, de la que él consideraba que se limitaba al mero entusiasmo juvenil y proponía poco. Pensaba que el realismo social era una estética que podía aproximarse mejor a los distintos dilemas de la cultura nacional. Pero Gallegos, sin duda, reconocía valores en la vanguardia y llegó a celebrar algunas de sus manifestaciones (y también a descartar apresuradamente otras). Siempre reconoció, tanto en Salvador como en Palacio, el talento y la calidad de sus escritos.⁴

Gallegos, en parte debido a sus propias declaraciones, siempre ha sido presentado como el “otro” de Palacio. En el caso de la reseña sobre *Vida del ahorcado*, es imposible negar que Gallegos peca de superficial y se lanza a atacar menos a la novela que a su autor, al que descalifica como vago, alusivo y deshumanizado. El blanco real de dicho texto, no obstante, parecería haber sido menos Palacio que Luis Alberto Sánchez, crítico literario peruano, con quien Gallegos Lara había tenido varias disputas en torno a su propia obra, según nos cuenta Alfredo Pareja Diezcanseco en *El aire y los recuerdos* (1959, 126). María del Carmen Fernández ha observado también que no fue casual que Sánchez, al publicar una reseña sobre *Vida del ahorcado*, empezara criticando al grupo de Gallegos, los jóvenes cultivadores del realismo social en Ecuador, para luego pasar a elogiar a Palacio y de cierta forma proponerlo como modelo (176-7). Ello explica en gran medida el tono que el autor guayaquileño usa en su texto sobre la novela de Palacio. También explica por qué Gallegos, más que proponer al realismo social como “posibilidad creacional única”, lo que hace es defenderlo de los ataques que pretendían negarlo:

Es muy frecuente, en este tiempo, decir que está superado el realismo en literatura. Habría que averiguar qué es lo que se cree supera-

-
4. Gallegos criticó, también arremetió más de una vez contra los exponentes del realismo social, incluso contra autores celebrados como Jorge Icaza. Llegó a afirmar que su estilo “carece de hermosura”, lo tilda de “chato” y advierte que novelas como *Huasipungo* no poseen “una sola página grandiosa”, punto en el que concuerda con la crítica que le hiciera a Icaza el escritor lojano Ángel Felicísimo Rojas, otro representante del llamado realismo social (Gallegos 2007, 519).

do con ese nombre. Porque es justo rechazar, dándolo por superado en nuestro momento, el realismo naturalista o zolesco, rudimentario y superficial hasta cierto punto. [...] Es interesante ver cómo los izquierdistas encuentran grosero el realismo. Es que el realismo descubre lo que ellos quieren ocultar, pues así conviene a quienes son sus adictos (2006, 177).

Palacio se encuentra en medio de un debate que tiene un origen anterior a *Vida del ahorcado*. Luis Alberto Sánchez aprecia su novela, pero también la utiliza para criticar a Gallegos Lara. A su vez, este utiliza a Palacio como un ejemplo que le servirá para cuestionar los postulados del crítico peruano y de algunos otros que él pensaba negadores del realismo social. Por lo demás, el autor guayaquileño en el mismo texto se refiere en buenos términos a *Un hombre muerto a puntapiés* y le parece que, incluso, *Vida del ahorcado* le resulta “admirativa a medias, a medias repelente”, una actitud parecida a la que tenía sobre *En la ciudad he perdido una novela* (Gallegos 2006, 178).

No hay que olvidar que la consolidación del “realismo social” en Ecuador es posterior a estas reseñas de Gallegos. En los años en que ambas se publican había una fuerte tensión dentro del ambiente literario y político nacional entre varias fuerzas que pugnaban por imponerse. Las obras mayores del realismo social se publican después de 1932, y el libro que se tiene como fundador de dicha corriente en el país, *Los que se van*, de 1930, fue en general mal recibido, según afirma Ángel F. Rojas (1948, 181). Las acusaciones fueron diversas: desde su excesiva crudeza y lenguaje brutal (aspectos criticados también por Luis Alberto Sánchez) hasta la exageración en la construcción de los personajes y su excesivo componente político. En aquel momento, el realismo social no era, ciertamente, una tendencia exclusiva y excluyente a la que todos los escritores nacionales tenían que pagar tributo para evitar ser relegados.

En este sentido, habría que revisar, por ejemplo, la tesis del “aislamiento” y de la “indiferencia” hacia la obra de Palacio. En primer lugar, porque era hasta ese momento uno de los escritores más publicados y prolíficos de la narrativa ecuatoriana joven (tres libros en cinco años). Además, su obra tuvo muy positivas recepciones críticas tanto nacional como internacionalmente, desde los escritos que le dedicaron los prestigiosos Luis Alberto Sánchez o Benjamín Carrión hasta la entusiasta acogida de gente como Gonzalo Escudero, Raúl Andrade o Jorge Reyes. El aislamiento de

Palacio, en realidad, se da posteriormente. Y no es la generación del treinta la responsable del problema (muchos de ellos escribieron, positiva o negativamente, sobre él), sino más bien las generaciones que la sucedieron.

Podríamos decir, siguiendo esta línea, que la postura de Gallegos Lara responde, en verdad, para usar una categoría de Bourdieu, a las agudas tensiones que se dieron en la época al interior del “campo” literario nacional. Bourdieu no utiliza la noción de “campo” como la mera suma de aquellos que se consagran a una determinada actividad, sino como el sistema que surge a partir de las posiciones y relaciones que se dan entre todos los que se encuentran involucrados en un determinado espacio social. La estructura de cada campo se mantiene o se transforma según los enfrentamientos entre las fuerzas que lo constituyen. La autoridad o el poder de un campo se obtiene acumulando “capital cultural”. Este “capital cultural” solo existe en la medida en que es percibido como un valor. Para que algo sea considerado como “valioso” se generan una cantidad de acciones cuya función es precisamente la construcción de esa apreciación.

Los debates y agudas polémicas que se dieron en Ecuador durante los últimos años de la década del veinte y los primeros de la del treinta, tienen su origen justamente en una redefinición del campo literario y también del campo político. La constitución del campo literario entre la década del veinte y treinta fue un fenómeno que no puede leerse únicamente desde el enfrentamiento de dos bandos coherentemente definidos y absolutamente irreconciliables. En el caso del mismo Gallegos esto es discutible. Pero no solo su caso: tal vez la figura más visible de la tensión del campo la representa el mismo Salvador, escritor que en poco tiempo pasó de ser uno de los narradores más experimentales del país, con *En la ciudad he perdido una novela*, a ser uno de nuestros más ortodoxos representantes del realismo social, con textos como *Trabajadores* o *Camarada*. En este sentido, resulta interesante volver sobre uno de sus textos breves, “La navaja”, que como pocos proyecta las distintas problemáticas que copaban el campo literario de la época.

En el cuento de Salvador asistimos justamente a la transformación que sufre el protagonista en el breve lapso que dura su visita a una peluquería de la Plaza del Teatro, en Quito. Al comienzo del cuento, el protagonista ataca el discurso del barbero. Este ha empezado a quejarse de las injusticias sociales: un rico lo ha atropellado, le ha destrozado las costillas, lo ha dejado lleno de gastos y sin trabajar por tres meses. Al protagonista

aquella charla le parece “ronca”, “monótona” e “insoportable” (Salvador 1994, 4). La estructura del discurso del barbero es conocida por él: lo aburre, la encuentra llena de “tonterías”, propia de un pobre hombre que razona con “lógica humilde” (6). La charla es tan vacía que el protagonista en un momento puede prestar atención al sonido del reloj de la peluquería. El artefacto, como la conversación del barbero, suena también cansado y monótono. Al respecto, reflexiona el protagonista:

(Los relojes modernos se adelantan con facilidad, porque también ellos comprenden a las doctrinas de vanguardia: no se resignan a la vulgaridad de ser exactos. Tienen terror de que la incompreensión humana pueda llamarles burgueses) (7).

El comentario se da justo en la mitad del cuento y aparece entre paréntesis, a la manera de un inciso, como algo que se dice de pasada. No obstante, es el momento que fractura al cuento. Las doctrinas de vanguardia se dan como lo opuesto a un sistema estructurado, exacto, invariable y por tanto “vulgar” a los ojos del protagonista. Los relojes modernos, que “comprenden” las doctrinas de vanguardia, están sujetos a que la “incompreensión humana” los llame “burgueses”. El calificativo “burgués” es una manera de despreciar, pero también se aplica sobre lo que no se entiende y se desecha sin mayores miramientos. Al mismo tiempo, el protagonista también se muestra insensible al drama del barbero, le aplica todos sus prejuicios y condescendencia. El barbero, en un momento, asocia al protagonista con el burgués que lo atropelló: “Pero si usted se parece a él. ¡Ah, es acaso el mismo!” (5).

Tanto el protagonista como el pobre barbero realizan representaciones estereotípicas del otro. Entre ambos, sin embargo, se interpone un elemento: la navaja. Es la amenaza constante de la navaja, manipulada por un hombre que es víctima de un sistema social opresivo, lo que obliga a reaccionar al protagonista. Progresivamente, el peligro real de ser cortado por ella lo obliga a repensar la condición del barbero y la forma de su discurso. El narrador, que es capaz de reflexionar sobre las doctrinas de vanguardia y burlarse del drama del barbero, de repente se siente conmovido por una injusticia social y siente la necesidad y la urgencia de narrarla. Pero... ¿cómo hacerlo sin caer en el estereotipo que él mismo critica? ¿Cómo actuar ante el barbero? ¿Cómo reaccionar ante el tamaño de la injusticia que se ha cometido contra él? ¿Lo humillará la propina

que piensa darle? ¿Contribuirá con un estado de cosas que debe terminar?

El protagonista se encuentra en medio de dos posiciones y no sabe cómo enfrentarse a ellas. Por un lado, la burguesía y la vanguardia marcan el primer momento del personaje. Un momento en el cual él se burla del discurso simple y vulgar del barbero. En un segundo momento, se conmueve ante el drama del barbero y siente la necesidad de narrar esta historia. Ese segundo momento, no obstante, está marcado desde la incertidumbre: el protagonista se aparta de la posición inicial, pero al mismo tiempo no sabe cómo ubicarse frente al barbero.

El drama del protagonista puede leerse perfectamente como el drama del mismo Salvador. A la vez, las tensiones que vive el protagonista entre sus dos momentos proyectan las tensiones del propio campo cultural. Salvador ejemplifica, como pocos escritores en América Latina, la manera en que el campo literario se estructuró en aquel momento específico de nuestra historia. Más que un grupo enfrentado a otro, vemos cómo el campo literario va armando sus posiciones y sus conflictos, y cómo estos se manifiestan en ocasiones en un mismo escritor.

Es indudable que al acercarnos más detenidamente tanto a las obras como a los escritos críticos de estos escritores, vemos un campo cultural marcado desde diferentes espacios, y a sus actores intentando posicionarse desde sus prácticas de escritura. Unas prácticas que, aunque en ocasiones quieren presentarse como definidas y cerradas, se definen más bien desde sus ambigüedades y contradicciones. Tal vez por ello, considero que es más productivo repensar este período desde el sistema de relaciones que trazan entre sí. La década del veinte y del treinta es una época donde estas relaciones se disparan de curiosas maneras y producen una efervescencia que da como resultado uno de los períodos literarios más fértiles de nuestra historia cultural. ❀

Lista de referencias

- Alonso, Carlos. 1998. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Oxford: Oxford University Press.
- Burger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Coronado, Jorge. 2009. *The Andes Imagined*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1987. “Tal era su iluminado alucinamiento”. En *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, editado por Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Nueva York: Columbia University Press.
- Donoso Pareja, Miguel. 1985. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo.
- Fernández, María del Carmen. 1991. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Libri Mundi.
- Gallegos Lara, Joaquín. 2006. “El cemento de Fedor Galdkov”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2006. “El pirandelismo en el Ecuador”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2006. “Vanguardismo y comunismo en literatura”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- . 2007. *Obras selectas*. Guayaquil: Ediciones Municipalidad de Guayaquil.
- Gallo, Rubén. 2005. *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge: MIT Press.
- Gramsci, Antonio. 1967. *Cultura y literatura*. Madrid: Península.
- Mariátegui, José Carlos. 1950. *El alma matinal*. Lima: Amauta.
- . 1972. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, editado por Aníbal Quijano. Lima: Amauta.
- Palacio, Pablo. 2006. “Carta a Carlos Manuel Espinoza”. En *La noción de vanguardia en el Ecuador*, editado por Humberto E. Robles. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. 1959. *El aire y los recuerdos*. Buenos Aires: Losada.
- Rama, Ángel. 2007. *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rojas, Ángel F. 1948. *La novela ecuatoriana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Salvador, Humberto. 1994. *La navaja y otros cuentos*. Quito: Libresa.
- Santiago, Silvano. 2001. *The Space In-Between*. Durham: Duke University Press.