

1930, ECUADOR E HISPANOAMÉRICA

Yanna Hadatty Mora

1930 resulta un año señero para la historiografía literaria ecuatoriana. De entonces datan tres libros que marcan con fuerza tendencias y géneros: dos aparecen en España y uno en Ecuador.¹ En Barcelona, Editorial Cervantes publica *Boletines de mar y tierra* de Jorge Carrera Andrade, con prólogo de Gabriela Mistral. En Madrid, se edita bajo el sello de la Sociedad General Española de Librería *Mapa de América* de Benjamín Carrión, un conjunto de ensayos críticos sobre la obra de Teresa de la Parra, Pablo Palacio, Jaime Torres Bodet, El vizconde de Lascano Tegui, Carlos Sabat Ercasty y José Carlos Mariátegui; prologado por Ramón Gómez de la Serna.² Y en Guayaquil Zea & Paladines, Editores sacan a la luz *Los que se van. Cuentos del cholo i del montu-vio*, libro de tres autores, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, que daría «sobrenombre» a toda una generación.³

1. Para avalar la representatividad de esta obra en el contexto hispanoamericano, la revisión panorámica del siglo realizada por el equipo de investigación de Casa de las Américas —América Díaz Acosta, Sergio Guerra *et al.*— en el *Panorama histórico literario de Nuestra América*, recoge en cuanto a la producción literaria ecuatoriana, a más de estos tres títulos, solamente otros tres: dos poemarios (*Quito, arrabal del cielo* de Jorge Reyes y *Proa* de José Rumazo), así como otro volumen de cuentos (*El amor que dormía* de José de la Cuadra). [Cfr. tomo I (1900-1943) La Habana, Casa de Las Américas, 1982, p. 397]. Por su parte, la cronología de Pedro Jorge Vera incluida en la antología *Narradores ecuatorianos del 30* acompaña en dicho año la mención de estos tres volúmenes únicamente con el nombrado poemario de Reyes, otro de Alfredo Gangotena, *Abscence*, así como el libro de Modesto Chávez Franco *Crónicas del Guayaquil antiguo*. [Cfr. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, pp. 546-547].
2. Se consultó un ejemplar marcado como «segunda edición», en la Biblioteca Nacional de México, que aparece fechado el 20 de noviembre de 1930.
3. El «Grupo de Guayaquil» es el nombre con que se conoce a cinco escritores nativos de este puerto ecuatoriano, que empiezan a reunirse en 1927 en la buhardilla de Gallegos La-

A principios de 1931, el escritor mexicano Jaime Torres Bodet publica en España una valoración crítica del año de 1930 en las letras hispanoamericanas.⁴ Entre otros textos literarios, revisa dos de los tres de nuestros connacionales: el mencionado poemario de Jorge Carrera Andrade, y el libro de ensayos de Benjamín Carrión.

Asumiendo la representatividad del comentario de ambos textos, consideramos que éste permite entrever el sitio que ocupaban o podían ocupar las letras nacionales en el contexto iberoamericano al tercio del siglo XX.

ECUADOR:

BOLETINES DE MAR Y TIERRA

En una revisión de la literatura ecuatoriana hasta 1960, el sociólogo Agustín Cueva hace suya la propuesta del verdadero ingreso del Ecuador al nuevo siglo recién en 1922, bautizado con sangre en la masacre obrera del 15 de noviembre en Guayaquil en represalia por las huelgas sindicalistas. Año también, retoma Cueva, de la publicación de libros que marcan el desapego de las le-

ra; los tres autores de *Los que se van* junto con Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. Este grupo de narradores vinculados estéticamente y políticamente al realismo social se estudian dentro de las letras del Ecuador en un conjunto más amplio como «generación del 30», nombre marcado por el año de edición del mencionado libro de cuentos. Este membrete incluyente sirve para aglutinar a otros escritores ecuatorianos de la época, como Leopoldo Benites Vinuesa, Ángel F. Rojas, Pablo Palacio, Humberto Salvador, y, de manera más amplia, incluso a Sergio Núñez, Alfonso Cuesta y Cuesta, Fernando Chávez, Jorge Fernández, Jorge Icaza; y hasta a los poetas Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade. A más de coincidir en los años de publicación, todos los autores comparten una exploración en el lenguaje ajena al preciosismo retórico modernista; y un influjo en grado variable de las vanguardias históricas en el orden formal y social.

Cfr. Karl H. Heise, *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Nova Scholar, 1975. Pedro Jorge Vera, ed., *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 85, prólogo de Jorge Enrique Adoum. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, Quito, El Conejo, 1985.

En el empeño de divulgación de la literatura ecuatoriana emprendido por editorial El Conejo en los años 80, destaca la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30», donde aparecen 15 tomos con lo más relevante de esta década. Quizá se podría poner como único reparo la ausencia de los ensayistas en esta loable empresa editorial.

4. El artículo de Torres Bodet aparece en *La Gaceta Literaria* de Madrid, 97, 1 de enero de 1931, pp. 6-7, y es recuperado en la antología de Héctor Perea *Nuestras naves. Imagen de México en España*, México, UAM, Col. Cultural Universitaria, 57, 1993.

En cuanto a la repercusión de las revistas españolas en Ecuador, Humberto E. Robles destaca la importancia de la llegada de las publicaciones de vanguardia *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* como decisivas en la conformación de una noción ecuatoriana de vanguardia. Cfr. «La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, 1988, pp. 144-145.

tras nacionales al modelo decimonónico modernista: *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado,⁵ *Estanque inefable* de Carrera Andrade; y *Parábolas olímpicas* de Gonzalo Escudero. Cueva asume que las actitudes posmodernistas de los poetas quiteños implican:

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 [...]

Carrera Andrade y Escudero son, pues, los *heraldos postmodernistas* de un vanguardismo que luego se difundirá también en el Ecuador [...].⁶

Si bien la selección de fechas marcadoras de etapas son siempre hipótesis y ejercicios subjetivos, la marca literaria asoma un poco apresurada. Consideramos que no son ciertamente el Escudero ni el Carrera Andrade de 1922 quienes permiten hablar de una cultura «que ha vivido el cubismo y el futurismo, dadá y el surrealismo» (este último movimiento aún por desarrollarse para entonces) sino quizá algunos otros escritores nacionales cinco años más tarde o estos mismos autores casi diez años más adelante.⁷ La formulación

5. El caleidoscopio de nombres de época se repite al parecer continuamente. El referido *Mapa de América* está dedicado a Pío Jaramillo Alvarado, con una enorme marca de gratitud por parte de Benjamín Carrión, quien lo reconoce como su maestro («A Pío Jaramillo Alvarado, la más poderosa y ágil figura del Ecuador intelectual y político de hoy, toda mi gratitud que viene desde lejos»). Por su parte, Carrión destaca también la modernidad de *Parábolas olímpicas* en comparación con la poesía de Sabat Ercaesty en *Mapa de América*, y comenta más adelante la obra narrativa de Torres Bodet. Entran también en este juego de nombres los de Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral, quienes prologan, presentan libros y dirigen correspondencia varia a los mencionados ecuatorianos.
6. Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador. 1920-1960», en *Revista Iberoamericana*, No. 54, julio-diciembre de 1988, pp. 144-145; nuestras cursivas, p. 632. Este artículo aparece más adelante en una versión «intensamente modificada», en el libro de Cueva *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993. En su ensayo, Cueva retoma las afirmaciones de Fernando Tinajero respecto a la marca de 1922 como origen del nuevo siglo en Ecuador, comentarios que aparecen definitivamente en Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987. Tinajero comenta que la coincidencia de posmodernismo, indigenismo y primer anuncio de populismo emergen para Ecuador de ese 1922, añadiendo a estos datos la titulación de doctor de José María Velasco Ibarra con su tesis sobre el sindicalismo. Agustín Cueva agrega a la opinión de Tinajero el dato de la edición de otro libro, el poemario de Gonzalo Escudero. Pero generalmente las coincidencias de marcación cultural no están tan sincronizadas, y los pretendidos hitos redondean situaciones de época —años más, años menos.
7. Habría que recordar que el plácido *Estanque inefable* está compuesto de poemas recolectos y ambientes intimistas provincianos —intitulados «Provincia», «Vida de alacena», «Pastoral», «Parroquia», «Umbral de domingo» y «Las fiestas cotidianas»— en versificación y rima

posmodernista / neoparnasiana de estos poemarios ecuatorianos del 22 representa quizá el desplazamiento sostenido del modernismo a la vanguardia, en un papel más de puentes que de heraldos —para decirlo también en terminología más cara a la vanguardia que al simbolismo.

Volviendo a 1930, consideramos ya para entonces a Carrera Andrade alejado del posmodernismo de origen, y más claramente adherido a las denominadas «vanguardias históricas». Reflexionando sobre el título de su libro, el boletín es, en su primera acepción, un «billete para entrar en un sitio», y, en segundo lugar y según el uso antillano, boleto de viaje «en tren y otros transportes».⁸ Más adelante, la definición del término se orienta hacia una noción de género del discurso: «papeleta de suscripción» o «publicación periódica sobre cierta materia». Enrique Ojeda recupera oportunamente la explicación del título de una carta de Carrera a Víctor Manuel Rendón, fechada en 1931, donde se explica: la centralidad de tema del viaje, y el uso que el poeta quiteño da a la palabra «boletín»: «Esta es la razón de su título (boletines) *anotaciones de viaje, carnet de apuntes, cuaderno de bitácora, itinerario*».⁹

Nos gusta pensar —quizá por inconsciente apego posmodernista al boleto que se guarda de recuerdo de viaje junto con fotos y postales¹⁰— que tam-

convencionales, primando en ellos el verso de arte mayor clásico —eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos—; todavía muy cercanos a la lira modernista (cfr. «Mensaje al poniente» y «Los espectros floridos»). Por otra parte, concordamos con Enrique Ojeda en considerar que Escudero mantiene ecos predominantemente parnasianos en sus *Parábolas olímpicas*. Ningún anuncio vanguardista en estos dos libros, que se encuentran más cerca del posmodernismo de *Desolación* de Gabriela Mistral que de la desintegración del lenguaje de *Trilce* de César Vallejo, por citar dos títulos de la poesía hispanoamericana publicada ese mismo 1922.

8. Así en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, p. 392. El *Diccionario de la Real Academia Española* coincide en lo básico, aunque priorice el uso de género discursivo sobre el de billete de viaje.

El manejo del término *boletín* en el sentido de «cuaderno de poemas», o apuntes poéticos de viaje, es frecuente en Carrera, que presenta títulos de antologías, poemas y apartados de poemarios como «Boletines del clima», «Boletín del mal tiempo»; su primera antología francesa se llama *Bulletins de Voyage* [Paris, Pierre Seghers Ed. / Poesie 49, 1949; cuadernillo que recupera poemas de *La hora de las ventanas iluminadas, Boletines...*, *País secreto, Noticias del cielo*].

El billete de viaje en la vanguardia puede también ser de ida y de regreso, como en la novelina *Return Ticket* del autor Contemporáneo mexicano Salvador Novo (1928).

9. Mis cursivas. Cfr. Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1971. En especial el capítulo VII, nota 7, p. 113. Marca también con acierto Ojeda que Carrera acuña la palabra boletín para la literatura ecuatoriana con su publicación de 1930.
10. El poeta estridentista Manuel Maples Arce critica en diciembre de 1921 de manera punzante a los nostálgicos exvisitantes provincianos que guardan por siempre los boletos de su viaje a la Ciudad de México, actitud en todo antagónica de las vanguardias: «Los provincianos planchan en la cartera los boletos de tranvía *reminiscente*. ¿En dónde está el Ho-

bién este significado signa el libro. Aquí el «billete de viaje» parece ser un «pase de ida» en el caso de Carrera Andrade, cuyo hablante lírico —uno solo al parecer en todo el poemario— sale doliente del Ecuador («Era un anillo de dolor / la línea ecuatorial / en el dedo del corazón», dice la voz poética en «Boletín de viaje»); y con más fuerza dirá al inicio de *Cartas de un emigrado*, un año más adelante el poeta: «La emigración se imponía por una razón de salud espiritual»¹¹) para encontrar en el mar del viaje la apertura cultural, el mundo; aunque esta operación de desarraigo le implique una escisión identitaria. En este sentido, en «Saludo de los puertos», poema que inicia la segunda parte del libro denominada «Cuaderno de tierra», tenemos un vocativo: «[h]ombre del Ecuador» —desdoblamiento del yo que se queda en la patria en espera de las nuevas del viajero, personificando el lector potencial a quien se dirigen el discurso y el poema—, «yo te mando el saludo de los puertos». Aunque la idea de la identidad dividida pudiera sonar demasiado fuerte y apresurada por ahora, nos atrevemos a sostenerla. Es claro que los lugares donde se sitúan destinatario y destinatario del poema son diferentes y distantes entre sí: enviados desde fuera, los saludos del poema asemejan tarjetas postales dirigidas al ecuatorial lector desde distintos litorales que más que realidades geográficas ajenas parecen escenarios de maqueta o dulcerías: «Amsterdam de chocolate», «Hamburgo azucarado de nieve», «Marsella de barcos pintados», «París, el primer puerto de los hombres». El lugar de la enunciación se revela al final del poema como espacio metafórico, pero aún así distante del país de origen: «Estoy en la línea de trenes del Oeste / empleado en el Registro del Mundo, / anotando en mi ventanilla / nacimientos y defunciones de horizontes». Establecido nuevamente al final de su viaje, el hablante lírico es ahora un empleado del mundo, burócrata de amaneceres, si se nos permite la glosa.

Levantar el registro no del Ecuador sino del mundo entero, como móvil de la partida de la patria, parece convencer profundamente a Carrera Andrade, exiliado voluntario que adoptará como lema misionero la actividad de escritor cosmopolita, titulando de este modo una antología de los años cuarenta aparecida en México: *Registro del mundo*.¹² Trazando en algunos poemas un derrotero menos retórico posmodernista y más geográfico y tangible (cubista, futurista, creacionista, ultraísta por momentos), volvemos a nuestros *Boletines* donde unos cuantos textos aparecen como *tickets* de un salteado reco-

tel Iturbide?» (Manuel Maples Arce, «Actual. Comprimido estridentista», en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, punto VI, p. 270).

11. Jorge Carrera Andrade, *Cartas de un emigrado*, Quito, Elan, 1933, p. 5, citado en Enrique Ojeda, *op. cit.*, p. 94, cita 1.
12. Jorge Carrera Andrade, *Registro del mundo. Antología poética 1922-1939*, México, Séneca, 1945.

ruido marinero del mismo hablante lírico, fácilmente identificable con el poeta: Curaçao, las Islas de Trinidad, Barcelona, Ámsterdam, Hamburgo, París.¹³ La filiación vanguardista que encontramos en estos versos resulta próxima sobre todo al Huidobro creacionista: «Se habían comido los peces / la luna, gorra marinera [...] Con sus agujas de sal / el aire en el puente cosía. / Dormían las islas ángeles / a las orillas [...]» («Costas del día»).

Habría que enfatizar también la presencia de la greguería ramoniana en Carrera. Imágenes afortunadas de varios poemas se conectan con este modo de tratar, humorística y visualmente, una imagen desautomatizadora de convenciones líricas. En esta categoría agrupamos ocurrencias felices como «Ancla: trébol de hierro», «Grúas cigüeñas / con su cesta en el pico» («Boletín de viaje»), «La alegría es un pez rojo / en la redoma del mar» («Curaçao»), «Moscardón: uva con alas» («Moscardón»). Con claridad se ve, a más de la presencia de Gómez de la Serna, algo de la concepción creadora de Huidobro.¹⁴

Queremos detenernos en un poema clave del libro, «El hombre del Ecuador bajo la torre Eiffel», con el que cierra nuestra lectura del poeta transterrado y escindido. En este texto en que el hablante lírico se encuentra asentado en Europa central, hallamos mucha mayor proximidad con las vanguardias: creacionista en la función demiúrgica del autor, ultraísta en la centralidad del manejo de la metáfora, el poema se gesta a partir del desarrollo de imágenes que son personales advocaciones de la famosa torre. Ésta se transforma, por acción del lenguaje poético, sucesivamente en encarnación vegetal (ceiba del mundo¹⁵), animal (llama peruana) o humana (mujer de peineta y chal que vi-

13. En las reediciones, de 1945 a 1974, Carrera Andrade aumenta sus «Saludos de los puertos», dedicando poemas a Guayaquil, Panamá, Nassau, La Habana, New York, las Azores, Barcelona, Vigo, La Coruña, Santander, El Havre, La Pallice; parte de su recorrido a Europa.

14. La animación de lo inanimado, volviendo abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, es pauta creacionista. En 1925, en su manifiesto «El creacionismo», Vicente Huidobro se cita a sí mismo de una carta escrita a un amigo trece años atrás:

1. Humanizar las cosas. [...]

2. Lo *vago* se precisa. [...]

3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio se hace perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma... [Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 226. 1a. edición, Bulzoni, 1985.

15. Quizá valga la pena citar la primera estrofa completa: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo / con tu copa de cielo redondo / y abierta por los túneles del tráfico / eres la ceiba máxima del globo».

El proceso poético quizá parece demasiado sencillo, pero la transición de torre Eiffel en árbol se da solo por la similitud en el trazo de sus «raíces»: las concavidades de la ceiba Eiffel de naturaleza de hierro se abren por la potencial acción violenta de los carros, del

sita un circo, centinela); o bien en objeto inanimado propio de la modernidad (escalera de tijera, hierro de marcar, pértiga de tienda, cartel industrial) e incluso en abstracción imaginística de la visión puerilizante de dadá (primera letra de un abecedario cósmico, esperanza montada en zancos). Pero, sobre todo, se congela como imagen de reminiscencia náutica, para volver a la idea del viaje: «Mástil de [un barco que es] una aventura sobre el tiempo», nave de concreción futurista en sus dimensiones que se asumen como «Orgullo de quinientos treinta codos»; hasta llegar al remate elíptico y metafórico: «La marea del cielo / mina en silencio tu pilar», donde la disposición del arriba y abajo se subvierte huidobrianamente en un mar / cielo que corroe el pilar / torre que en él se hunde / yergue.¹⁶ El proceso de simetría y fusión de poeta / dador de vida que construye a este hombre / demiurgo inicia con el primer verso: «Te vuelves vegetal a la orilla del tiempo», cuando más bien afirma «Te vuelvo vegetal a la orilla del tiempo», si se nos permite la paráfrasis. A través de la extrañeza producida por la contemplación de este referente icónico, símbolo por antonomasia de la modernidad europea, el hablante lírico logra refundir exitosamente su identidad escindida: nuevamente él es el «hombre del Ecuador», que desde lo bajo mira y recrea la torre parisina a través de su imaginario americano y aún tropical y andino, de ceiba y llama. Hombre del Ecuador es también el viajero que se establece allende el mar.

En el prólogo a *Mapa de América* de Benjamín Carrión, Ramón Gómez de la Serna saluda el nuevo libro recurriendo también a la metáfora del viaje:

Viaje por los poetas es éste, viaje por el mapa de América de Benjamín Carrión.

El cartógrafo está en el Havre, y en aquella resonancia de puertos, consulados y excursiones va puliendo los sonetos de sus críticas.

De vez en cuando vuelve a París —los sábados a París—, y allí comprueba el panorama de sus críticos para que el mapa cumpla bien su parangón de escalas.¹⁷

tráfico. Combinación de maquinismo y exaltación del mundo moderno futurista, con representación creacionista del árbol que crece en el verso. ¿Se habrá referido a esto la Mistral cuando califica de «indofuturista» a Carrera?

16. Inversión que en todo recuerda la propuesta de Huidobro en su manifiesto «Non serviam»: Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo... Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas... Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen que parecerse [«Non serviam», 1914. Hugo J. Verani, *op. cit.*, pp. 203-204.
17. Ramón Gómez de la Serna, «Breve silueta preliminar», en Benjamín Carrión, *op. cit.*, p. 16.

Carrión confiesa por voz propia su exploración como más errática que sistemática en esta geografía (temporalidad estética) americana:

Mi sentido geográfico no se rige por la rosa de los vientos, ni está de acuerdo con ningún meridiano. Hago una geografía de descubrimientos. De descubrimientos en mí y para mí. A medida que me voy internando en los países donde he llegado, tengo la avidez de otros nuevos. Pretendo seguir mi expedición a lo ancho y a lo largo de América.¹⁸

Volviendo nuestra mirada hacia el tercer libro a comentar, *Los que se van*, encontramos que el poema de Gallegos Lara que sirve de epígrafe al libro habla de una partida, anunciada ya por el mismo título:

Porque se va el montuvio. Los hombres ya no son
los mismos. Ha cambiado el viejo corazón
de la raza morena enemiga del blanco.

La victrola en el monte apaga el amorfino.
Tal un agujero largo los arrastra el destino.
Los montuvios se van p'abajo der barranco.

Esta extinción en ciernes de un grupo humano —grupo exaltado en el libro como enorgullecedor sujeto literario al que se cede la mirada y la palabra— vuelve urgente el rescate realizado por los tres autores. Una elipse antecede, a modo de pregunta, esta respuesta en dos estrofas: ¿por qué este libro?, porque se va el montuvio... Desde el punto de vista de la semántica, «Los que se van» son quienes abandonan el lugar de origen, pero también, en nuestro imaginario judeo-cristiano, quienes mueren —la muerte como el último viaje, destino expreso de gran número de los personajes de este libro. Otra vez los escritores tienen la misión romántico-realista —y aún vanguardista, en su matiz epifánico y agonista— de levantar el registro del mundo, aunque en esta ocasión se definan por el mundo nacional, e incluso regional: el viaje hacia adentro, geográfica e identitariamente. La empresa a acometer será la recuperación de un presente a punto de convertirse en pasado u olvido. El «enemigo blanco», alterando el estado de cosas, ha obligado al parecer a los pobladores de la Costa ecuatoriana a migrar (hacia la ciudad, hacia el barranco, hacia la muerte): otra vez el poeta se desdobra para ver con recelo «al blanco» y adherir emocionalmente con la causa de «la raza morena», sin lograr de todos modos la cabal identificación desde su posición de vigía con el habla o destino del montuvio y el cholo, personajes a quienes mira desde la distancia de sus

18. Carrión, *op. cit.*, p. 23.

narradores extradiegéticos. Un cuento del libro, de Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil» ejemplariza la distancia entre el habla «correcta» —de gramática y prosodia normadas, propia del narrador— y la eventual focalización desde el personaje vernáculo y su «mal hablar»:

Cuando menos lo pensaba. Cuando la vida monótona y triste de las islas lo bía atrapao —tar que una atarraya hecha con cuerdas de acero—. Cuando un horizonte gris y uniforme le bía tirao humo o comején en los ojos y tucos de mangle en el alma. Calando bía orvidao que ar buen crestiano...

Sobre el estero. Tras la última vuelta. Surgió una balandra, la *Mercedes Orgelina*.

[...] En la balandra salió Tomás Leiton. Dejó —con un gesto de pena— las viejas islas verdes grises. Se enroscó a su garganta la rabo de hueso de la angustia. Tuvo miedo.

[...] Pero...

Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción.

—¡Guayaquil!... ¡Guayaquil!...

[...] Leiton, se había enamorado de Guayaquil.

Y se había enamorado como de una hembra. [...] Deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. [...]

Y, al darse cuenta de lo imposible. Al darse cuenta de que eso no llegaría jamás...

Se hizo a la vela. Se lanzó al mar... [...] ¡Ja, ja, ja!...

Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia.

¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil...!¹⁹

Resulta importante considerar cómo un libro marcador de etapa, etiquetado por la historiografía literaria ecuatoriana como «el inicio absoluto del realismo social en nuestro relato»,²⁰ encierra en sus líneas la polifonía de varias poéticas. Trataremos de desmontar en este sentido el fragmento citado. A nuestro parecer, coexisten: a) el modernismo, con los abundantes finales de oraciones en puntos suspensivos, que tratan de reproducir el aliento cortado y efectista del narrador subjetivo; y con el deslizamiento sensorial de sonido a imagen, propia de las correspondencias simbolistas, apropiadas por este movimiento; b) el posmodernismo, en el tono de nostalgia provinciana, de recuperación de la ancilar idealización romántica del «buen salvaje»: sinceridad y primitivismo como sinónimos de no-maldad (Guayaquil es en todo caso el polo

19. Demetrio Aguilera Malta, «El cholo que se fue pa Guayaquil», en *Los que se van. Cuentos del cholo i del montuvio*, Guayaquil, Ariel, Col. Clásicos Ariel, 30, ca. 1970, pp. 57-59.

20. Así se presenta en la cuarta de forros de la edición de *El Conejo*, 1985, volumen 15 de la colección «La gran literatura ecuatoriana del 30».

de la muerte y del mal, en esta obra; y quienes la visitan se contagian al menos de mal presagio, si no de sífilis); c) un realismo renovado, de representación mimética, al que aporta la voluntad de transcripción fiel del habla de los sectores populares bajo modelo etnológico como metonimia de la realidad extraliteraria; y d) de las vanguardias, la alterada sintaxis cubista de la oración no verbal que yuxtapone imagen junto a imagen sin nexo lógico o gramatical, a manera de *collage* («Allá... En su cerebro primitivo. La guitarra del deseo. La eterna canción»), y una tímida incursión en el monólogo interior con la focalización del narrador omnisciente hacia el protagonista («¡Ja, ja, ja!... Adentro —no sabía dónde— pero adentro de él mismo. Cómo le bailaba el recuerdo. Cómo lo mordía la angustia. ¡Ah! ¡Guayaquil! ¡Guayaquil!»).

Ante esta coexistencia de gestos literarios definidores para 1930, no asombra demasiado el devaneo de Carrera Andrade frente a la valoración de la vanguardia como paradigma poético. El quiteño se asume en diferentes momentos apenas enmarcado por coordenadas variables a lo ancho de la citada franja —e, indistintamente, más cerca de uno u otro polo. Así, en su «Esquema de la poesía de vanguardia» de 1931, se identifica con un vanguardismo ecléctico, mismo que rechaza enfáticamente en los *Boletines* en el conjunto de ocho textos en dieciocho páginas subtítulo «Cuaderno de poemas indios»; mientras en sus palabras de madurez se reconoce como un hijo de las vanguardias en cuanto al manejo de la imagen, aunque con sus propias particularidades.²¹

21. La total adhesión se encuentra en el mencionado «Esquema de la poesía de vanguardia», publicado en la revista lojana *Hontanar*, No. 7, diciembre de 1931, pp. 163-167. En cuanto a la postura sintética, se puede leer en este sentido la serie de conferencias que dictó en la State University of New York at Stony Brook, en Harvard y en Vassar College, entre 1970 y 1971, editadas en inglés bajo el título de *Reflections on Spanish-American Poetry*, Albany, SUNY Press, 1973. En la primera conferencia marca Carrera Andrade la distancia entre la reacción antivanguardista del público común en Europa que en nuestro continente, pues en el caso americano el nativismo enraizado es de corte telúrico y el arraigo en lo humano resulta bien ajeno a la deshumanización propuesta por Ortega (cfr. p. 11). Sin embargo, la ambigüedad permanece en afirmaciones que colindan un idealismo ingenuo, como pensar en la tierra joven de América como óptima para la novedad y futuridad, frente a la opción pasatista europea (p. 20). En otros momentos del ensayo, el reconocimiento de la filiación es más puntual, la defensa del privilegio vanguardista hispanoamericano de la imagen: «From modernism to the present, the different Spanish-American schools of poetry have adopted the image as a form of expression and measure of the universe» (p. 12).

HISPANOAMÉRICA VS. INDOAMÉRICA, ¿O INDOLATINIA?

La relación de la vanguardia en Ecuador con otras vanguardias hispanoamericanas sigue estando poco estudiada. Si bien respecto a sus homólogos mexicanos, los nexos personales, ideológicos y estéticos con el estridentismo de principios a mediados de los años veinte resultan especialmente estrechos para la vanguardia de Ecuador encabezada por Hugo Mayo; en relación con el grupo de los también mexicanos Contemporáneos, la revista guayaquileña *Savía* incluye una colaboración de Xavier Villaurrutia sobre la pintura de Diego Rivera,²² dos poemas de José Gorostiza²³ y en una nota de acuse de recibo de los cinco números de la revista *Ulises* que editan Salvador Novo y Villaurrutia.²⁴ Estos vínculos con el «grupo sin grupo», clásicos de la modernidad más que vanguardistas de ruptura, son los que seguramente permiten que Jaime Torres Bodet, al comentar el año literario de 1930 desde España, extienda su mirada hacia el olvidado Ecuador,²⁵ y mencione lo mismo a Carrera Andrade que a Carrión e incluso, a través de este último, a Pablo Palacio:

Con residencia en España —ecuatoriano de origen— Jorge Carrera Andrade ha dado a la imprenta, hace poco, una colección de poesías, *Boletines de mar y tierra*, en que no se sabe qué preferir, si la frescura del temperamento o los rigores a que una técnica personalísima lo somete. Algunas composiciones —«Biografía», por ejemplo, o «Saludo de los puertos»— están muy eficazmente logradas y recuerdan, sin filiación imitativa, la noble humildad poética de Jules Supervielle en los volúmenes anteriores a *Le Forçat Innocent*.²⁶

Dentro del apartado dedicado a la crítica aparecida en la misma reseña, destaca Torres Bodet, las páginas de

22. Xavier Villaurrutia, «Historia de Diego Rivera», en *Savía*, 41, Guayaquil, 3 de marzo de 1928, pp. 12 y 19 según mi conteo.
23. «Se alegra el mar» y «Elementos» aparecieron en *Savía*, 52, Guayaquil, 4 de agosto de 1928, p. 9 en mi conteo.
24. «Periscopio literario» por Sagitario, en *Savía*, 40, Guayaquil, 18 de febrero de 1928, p. 17 en mi conteo.
Acerca de la vinculación entre las vanguardias de Ecuador y México, cfr. mi artículo «Pablo Palacio 'estridente': diálogo entre las vanguardias de Ecuador y México» presentado en la 48 conferencia anual del Southeastern Council on Latin American Studies, Veracruz, University of South Florida / Universidad Veracruzana, marzo de 2001 (en prensa).
25. Habría que estudiar aún el papel del nexo entre Alfonso Reyes del lado mexicano y de Benjamín Carrión del ecuatoriano para explorar la relación con Ecuador, así como del centroamericano residente en México Rafael Heliodoro Valle.
26. Jaime Torres Bodet, «Las letras hispanoamericanas en 1930», *op. cit.*, pp. 6-7.

Benjamín Carrión, escritor ecuatoriano de quien ya habíamos leído un noble ensayo acerca de Vasconcelos y Francisco García Calderón. Ahora, en *Mapa de América* Carrión prefiere el trato y la compañía de los jóvenes, sus camaradas naturales. En prueba de simpatía dedica un excelente volumen a comentar los trabajos y los días de Teresa de la Parra, la novelista de *Ifigenia*, de Pablo Palacio, de Lascano Tegui, de Sabat Ercasty y de José Carlos Mariátegui.

En la dirección contraria, mirando desde Ecuador hacia México, Carrera nombra de pasada al estridentismo mexicano, en su mencionado artículo «Esquema de la poesía de vanguardia». En este afirma que «Todas las más recientes denominaciones, como *nativismo* (Uruguay-Argentina), *estridentismo* (México), *runrunismo* (Chile), *titanismo* (Brasil), *indigenismo o andinismo* (Perú-Ecuador) caen dentro de los lineamientos generales de la poesía de vanguardia».²⁷ Cierra ese mismo artículo Carrera Andrade diciendo que en comparación con la española, «en general, la poesía sudamericana de vanguardia persigue más amplios derroteros, busca un acento más humano y más libre y se orienta hacia una estética de contenido social». Las preocupaciones en común se reúnen en ideas como las de escisión de la poética europea; oposición a la censura en América, ahondamiento en la brecha generacional para ser la primera camada de «elegidos», en el sentido antagónico que plantea Renato Poggioli.²⁸

Para terminar con la revisión del poemario de 1930, consideramos que las opiniones que esta obra mereció por turno de Mistral y Torres Bodet funcionan de manera representativa dentro del panorama de las extremas expectativas de lectura de época. Universalismo frente a nacionalismo y americanismo. El comentario de Torres Bodet destaca una afinidad con la poesía francesa como rasgo loable de Carrera, supervilliana, quizá más coincidencial que emulativa. Mistral, telúrica y nacionalista, recalca a su vez en el prólogo al libro la opción por la lectura «indoecuatoriana», «indofuturista» e «indoamericana» de la obra. Dos comentarios que parecerían remitir a diferentes libros.

Por su parte, la discusión sobre lo «indoamericano» trasciende como parte del debate de época. Benjamín Carrión se siente obligado a pronunciarse en su libro de ensayos por el total rechazo respecto a la utilización del término *Indoamérica* en la obra de José Carlos Mariátegui:

No hace falta especiales dones de previsión para afirmar que su ideología, vigorosa, nerviosa, apasionada, ha de cavar un surco profundo en el devenir político y social de Hispanoamérica —a la que yo me resistiré siempre a llamar *Indoamérica*, como el mismo Mariátegui la llama, y menos aún esa barbaridad moral,

27. *Hontanar-revista*, No. 7, Loja, Grupo ALBA, diciembre de 1931, pp. 166-167.

28. Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*.

histórica y gramatical de *indolatinia*, que por snobismo inexcusable, propio de las malas revistillas de vanguardia, fue llevado a la nueva *Constitución* del Ecuador²⁹ [...]

Mariátegui no es un europeizante: es un universalista. [...] Pero me resistiré a aceptar su particularismo indigenista. [...] En lo que no creo es en la *exclusividad* de lo indígena, en la hostilidad de lo indígena contra lo español. La historia no rehace sus caminos. La fusión hispano-indígena [...] es el primer paso nuestro hacia la universalización. Propugnar un indigenismo hostil cuando ya no existe la dominación efectiva [...] me parece sencillamente nefasto, inhumano, históricamente falso. Peor que la xenofobia china y la xenofobia yanqui. Como si en la Francia actual, en nombre de un indigenismo galo, se armara una cruzada contra lo grecolatino [...] Me quedo yo con Vasconcelos: «Por España y por el Indio».³⁰

1930, EL REGISTRO DEL MUNDO

Intentaremos recapitular, a vuelo de pájaro. Al parecer, para 1930 la oscilación bipolar de la mirada de la crítica signa a nuestras letras. De lo nacional a lo universal, del posmodernismo a la vanguardia, de lo indoamericano a lo hispanoamericano, de la vanguardia formal a la vanguardia social, la voluntad de aferrarse a directrices excluyentes caracteriza una actitud sistemática entre autores y críticos literarios para la época. Ampliando la feliz metáfora ramonianna, no se puede olvidar que la labor del crítico es la del cartógrafo: exige del trazo definido aunque se trate de consignar una línea imaginaria. Las obras, afortunadamente, tienen menos urgencia por una definición en el aún riesgoso partaguas de 1930, que marca para nuestra historiografía literaria de manera más que tajante el límite entre vanguardia y realismo social, sin que se hubiera definido previamente y con firmeza los límites pre-vanguardistas. Esta coexistencia de estéticas, típica de momentos de transición, ha sido vista románticamente por la crítica posterior como el declive del efímero lirismo experimental que se identifica con la vanguardia —en prosa como en narrativa— frente al incontenible vigor con que emerge el realismo social con los tres autores veinteañeros.

El poemario de Carrera Andrade que venimos comentando está signado por el titubeo ante la opción «obligada» entre lo asumido como auténtica-

29. Seguramente el Dr. Carrión se refiere al siguiente texto: «Título II. De los ecuatorianos [...] Art. 9. Se consideran, además, ecuatorianos: [...] 5. Los *indolatinos*, siempre que hubieren fijado su residencia en el territorio de la República, y manifestado su voluntad de ser ecuatorianos, de la forma determinada por la Ley» (Cfr. subíndice 5 del artículo 9, título II de la *Constitución política de la República del Ecuador dictada por la Asamblea Nacional Constituyente*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1929, nuestras cursivas, p. 3).

30. *Op. cit.*, pp. 133-148.

mente ecuatoriano —registrar en la tierra de origen la explotación de los habitantes originarios de América; opción estéticamente menos interesante en los logros de Carrera, representada aquí por el «Cuaderno de poemas indios»— o partir hacia el imaginario de la cosmopolita y vanguardista Europa —y el «cuaderno de mar»— disyuntiva que se resuelve con fortuna en una suerte de «tercera vía»: el «cuaderno de tierra» y los «microgramas», que ocupan juntos el centro y más de la mitad de las páginas del libro, y le dan su carácter concreto y casi matérico de la poesía objetual; espacio mediador de la rica veta hispanoamericana llena de heterogeneidades.³¹

Carrión, cartógrafo más que viajero, apuesta por el camino universal para las letras ecuatorianas, por la vía de asumir la tradición hispánica como propia. Torres Bodet y Carrión anuncian incluso, aunque sin mucha convicción, la posibilidad de una lectura de un nuevo romanticismo para dicho año, en la conmemoración de un centenario plausible que coincide con los primeros cien años de vida republicana en Ecuador.³²

El grupo de Guayaquil irá haciendo conciencia —seguramente con sorpresa— de su avalada fortaleza en el panorama literario nacional a partir del gesto de la opción regional, favorablemente asumido como ético desde el criterio de verdad del realismo.

Pero frente a cualquier enfoque de éstos, modélica e inevitablemente reduccionistas, prevalecen la diversidad y la multivocidad de los libros coetáneos, por ello la apariencia caótica y heterogénea de tan resonado *corpus*. ■

31. Y al parecer, también Carrera al releerse, pues su forma de organizar siguientes antologías y aún sus obras completas parece tener la marca del rescate de estos cuadernos.

32. El comentario del ecuatoriano es previo, y apenas una chispa. En el apartado de *Mapa de América* dedicado a Lascano Tegui, dice Carrión: «En el último libro [...], fechado en 1930 —¿centenario del romanticismo— [...] hay toda una sección de versos» (*op. cit.*, p. 154). La reseña de Torres Bodet abunda en el modelo romántico como tentación para la crítica ante el vasto y diverso panorama de lo escrito en Hispanoamérica: «No encuentro tampoco una fórmula dentro de cuyos términos quepan las ondulaciones de todo el espíritu literario hispanoamericano durante 1930. Lo más sencillo sería atribuir a estos doce meses de la poesía y de la novela el epíteto de románticos. Todo me invita a ello. La oportunidad de un centenario plausible. La juventud y la vehemencia de ciertos temperamentos líricos. [...] Sin embargo, acabo de hablar en contra de la comodidad en la crítica... El romanticismo es un tono demasiado general en el mundo de las artes actuales —superrealismo, novela poética, cinematógrafo— para caracterizar con él, de modo suficientemente preciso, el fenómeno hispanoamericano. Sigamos buscando.» [*Op. cit.*, p. 6].