

La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)

Humberto E. Robles
Northwestern University

La literatura ecuatoriana de los años veinte y treinta del presente siglo ha sido, por lo general, encasillada sin reparos, y no siempre con las mejores intenciones, dentro de una línea de protesta social. Ni en manuales ni en historias de la literatura se tiene suficientemente en cuenta la presencia, recepción y controversias que la noción de vanguardia ocasionó en el país. Y ello a pesar de que entre 1918 y 1934 el reto de esa noción fue motivo de agitadas polémicas.

El porqué la crítica ha escamoteado este aspecto de la historia literaria del Ecuador habría que rastrearlo, acaso, en el hecho de que en el fondo no era la noción de vanguardia lo único y lo que en realidad se disputaba, sino la reubicación del poder político y cultural¹. Desde la perspectiva ideológica que dominó el horizonte cultural ecuatoriano entre 1930 y 1960, poco más o menos, era oportuno poner a un lado esa confrontación. Lo que se legitimaba y promovía era una literatura de orientación social, entendida ésta como instrumento para propagar un nuevo orden. En los últimos años, sin embargo, se ha emprendido un rescate selecto de la vanguardia literaria, al menos en lo que atañe a la reivindicación de escritores que, aunque convenientemente no olvidados, habían quedado al margen del sistema literario imperante. Ese es el caso de las producciones de Pablo Palacio, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena, entre los iconoclastas más prominentes. Piénsese, por ejemplo, que la resonancia

1 Agustín Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador* (Quito: Editorial América, s. a.); y del mismo Cueva, «El método materialista histórico aplicado a la periodización de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas», en *Cultura* 9 (Quito, 1981), pp. 19-44.

y el vigor de la obra de Palacio sólo en tiempos recientes ha adquirido plena y auténtica actualidad.

Al discurrir sobre los avatares semánticos e ideológicos de la noción de vanguardia en el Ecuador, no nos guía el ciego anhelo de demostrar, contrario a lo que se supone, que el ámbito ecuatoriano estuvo al día en lo que toca al particular². Nuestro criterio es, llanamente, el de tratar de rectificar la parcialidad y el aparente equívoco con que se ha leído la historia literaria de toda esa época, siempre con miras a entender por qué se impuso un gusto y otros quedaron rezagados³. Interesa establecer, además, que en el Ecuador no es siempre lícito hablar de Vanguardia, sino de noción de vanguardia. Aquélla, así, con mayúscula, se referiría a la Vanguardia histórica, europea o europeizante; ésta remite al fenómeno ecuatoriano y, por contigüidad, al hispanoamericano. Ese deslinde, estimamos, no ha sido lo suficientemente subrayado⁴. Nuestro propósito es, en síntesis, llegar a un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de las corrientes literarias innovadoras y sobre el consiguiente emerger de una orientación de alegato social en literatura.

De fiarnos de las opciones críticas más difundidas, no sería arriesgado afirmar que en las letras no se dio un agudo sentido de crisis y confrontación equivalente al que se observa en el contorno sociopolítico y económico de las primeras décadas del siglo en el Ecuador. Sería de suponer, en efecto, que la promoción nativista en sus variados matices —indigenismo, literatura del cholo y del montubio— se instituyó sin más ni más.

Los documentos de esos años, sin embargo, no sostienen esa opinión y determinan que la turbulencia política sí que halló correspondencia sincrónica en la contienda igualmente recia que se entabló entre instituciones y «formaciones» literarias ilustradas⁵. La manera en que éstas y aquéllas manipularon, apro-

2 Oscar Collazos (ed.), *Los vanguardismos en América Latina* (La Habana: Casa de las Américas, 1970), p. 13.

3 Uno de los pocos que desde un principio se ocupó de las manifestaciones de vanguardia fue Hugo Alemán, *Presencia del pasado* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949). Sobre la cuestión de recepción y gusto literario, véase Robert C. Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction* (New York: Methuen, 1984). También Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), pp. 104-133.

4 Excepciones notorias son: H. A. Murena, *El pecado original de América* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965), pp. 60-70, y Nelson Osorio, «Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano», en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (1981), pp. 227-254.

5 Seguimos las definiciones de Raymond Williams *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 115-120.

piaron o rechazaron la noción de vanguardia apunta a una radical oposición con no pocas ramificaciones ideológicas.

1918-1924

En un artículo titulado «Picasso y Apollinaire», incluido en la entrega inicial de la revista literaria *Frivolidades* (Quito, agosto 1919: 27), se recoge esta consigna:

Para nosotros que andamos todavía con romanticismos extravagantes, que aún pensamos en Pierrot y Rosalinda, y que evocamos Trianones lejanos, residuos artificiales que nos dejaron José Asunción Silva y Darío; esto del *Cubismo* resulta un fuerte temblor de tierra, o una catástrofe ignota. No quiero decir que no nos toque ya con sus vientos revolucionarios –es decir, saludables–; sino que, hablar de Picasso, corifeo del *Cubismo*, y su aliado el poeta Apollinaire viene a ser un tanto extemporáneo⁶.

Todo lo cual nos impone inquirir hasta qué punto el cubismo y, por extensión, los movimientos de Vanguardia europeos representaban una «catástrofe ignota» en el Ecuador.

El nombrado texto de *Frivolidades* contiene en embrión algunos de los criterios y convenciones que se asocian con la Vanguardia histórica: ataque al *statu quo*, rechazo del pasado, llamada a la innovación técnica, crítica de la cultura literaria en vigencia, afán de actualidad y, como dice Combalía⁷, «un proyecto activista, transformador, frente a» la sociedad. El escrito también rezuma una autovisión elitista, excéntrica y autoritaria del escritor frente a instituciones y academias y frente a un público no informado⁸.

Publicaciones de prestigio intelectual que antedatan *Frivolidades* nos informan, sin embargo, que ni Picasso ni Apollinaire (ni tampoco el adelantado Lautréamont, ni el Futurismo) eran tan desconocidos en el Ecuador como proponía el artículo consignado.

6 El texto aparece firmado por «C». Jorge Carrera Andrade fue colaborador de la revista. Bien podría ser de él.

7 Victoria Combalía (ed.), *El descrédito de las vanguardias artísticas* (Barcelona: Editorial Blume, 1980), p. 116.

8 Francine Masiello ha discernido una actitud similar en las revistas argentinas de vanguardia de los años veinte, en «Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse», publicado en *Latin American Research Review*, 1 (1985), pp. 31-32.

En el número 10 de *Letras* (Quito, 1913) –órgano máximo del así llamado tardío modernismo ecuatoriano– se publican, en traducción del malogrado poeta modernista Arturo Borja, selecciones de *Les Chants de Maldoror*. El siguiente año, la misma gaceta imprimió la versión en español del prefacio que L. Genonceaux puso a la edición francesa de 1980 del mencionado libro de Lautréamont (20, 1914). *Letras* también reprodujo, en 1917, una nota de Gaston Picard titulada «Guillaume Apollinaire y la nueva escuela literaria», en que, como se podía esperar, Picasso y el cubismo figuran prominentemente (48: 380-83). Se trata de una suerte de entrevista en la que se anticipan las ideas que expuso Apollinaire en su manifiesto póstumo *L'Esprit Nouveau* (1918). ¡*Letras* estaba al día!⁹

¿Ha de concluirse, entonces, que la consigna de *Frivolidades* era infundada? En un sentido literal, histórico, sí. Antes de 1919, Lautréamont, el Futurismo, Picasso y Apollinaire ya habían sido enunciados en el Ecuador. Pero lo que distingue a la proclama de *Frivolidades* es la presencia de una consciente voluntad de renovación y desavenencia con las normas estéticas establecidas. *Letras*, en cambio, cuestión de época y de visión de mundo, no publicó los escritos sobre Lautréamont y Apollinaire motivada por un espíritu de rebeldía. Lo hizo, más bien, impulsada por la no muy disfrazada novelería de difundir lo que estaba de moda en París. El oficioso tono con que Isaac J. Barrera –director de la revista, crítico e historiador de renombre y de reconocida solvencia en la academia– justificó la reimpresión del texto de Genonceaux respalda esa opinión (20, 1914: 236).

¿Estamos aquí, acaso, ante una suerte de dependencia cultural, desprovista de un verdadero sentido crítico? Quizás. En todo caso, Lautréamont halló cabida en *Letras* no en calidad de precursor de nuevas tendencias ni tampoco debido a su fundamental anticonvencionalismo, sino porque estaba en boga en París. Y esto a pesar de que Darío ya lo había colocado en el panteón de *Los raros* (1896), algo que *Letras* conocía perfectamente bien. La continuidad, que no la subversión, es lo que prevalece en *Letras*. Téngase presente, al respecto, que ya en el primer número de esta publicación (1912: 6) el crítico quiteño Francisco Guarderas se refiere a las nuevas orientaciones literarias como producto de jóvenes irrespetuosos que tienen afán de deshacer. La nueva poesía, dice, se convierte en «pesadilla de retóricos».

9 Por otro lado, en 1916, tropezamos en la revista *Renacimiento*, de Guayaquil (1, 35), con lo que podría ser la primera mención pública, si bien tardía y de paso, del Futurismo en el Ecuador. Osorio nos hace ver lo tardío de esa fecha en *El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina* (Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982).

Hacia 1918, sin embargo, a raíz de la Primera Guerra Mundial, se divisa de manera más precisa un sentido de agitación y cambio en las promociones literarias y políticas del Ecuador. Semanarios como *Caricatura* (Quito, 1918-21) acogen y promulgan las novedades de allende el mar¹⁰. Simultáneamente, e incluso en esta misma publicación, surgieron también sus detractores. En un escrito del 7 de enero de 1919, Barrera juzgó con irónica condescendencia la nueva modalidad literaria que el verso del autor de *Calligrammes* (1918) representaba, anticipando así querellas y sectarismos que no cuajarían hasta años más tarde, pero que desde ya no ocultaban la amenaza que el espíritu de innovación vanguardista representaba frente al código modernista en declive y frente a la autoridad crítica dominante (7: 4).

No obstante, las modernas tendencias se divulgan y cobran discreto vigor, atizadas, sin duda, por la más o menos amplia circulación que en los medios de la alta cultura disfrutaron revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Littérature*, *Cosmópolis*, *Mercur de France*, *Nouvelle Revue Française*, *Ultra*, *Tableros y Creación*, que desde Europa difundían y sancionaban la literatura de avanzada. Pero las puertas no se abren sin reparos. En primer término, porque en ese momento se da, como era de esperar, en los círculos ilustrados del Ecuador, una maraña de discursos literarios que confluyen en desacuerdo y que se disputan la preeminencia y la legitimidad cultural: modernismo, mundonovismo, modalidad galante y rosa, vanguardismo formalista y, también, las primeras irrupciones de una literatura de denuncia social¹¹. Por otra parte, no es sólo en lo literario donde se forja un paulatino afán de cambio y ruptura, sino también en el orden público. Ese afán ejercerá su impacto e informará la noción de vanguardia.

Así, en junio de 1919, *Caricatura*, que por entonces se autodefine como «órgano oficial de personas de gran talento» que «defiende lo indefendible», lanza una desafiante proclama titulada «Viva el Bolshevismo!!!». Se trata de una arenga de inspiración nihilista que exhorta a una radical barrida del orden institucionalizado, inclusive el Arte: «OBREROS del Ecuador: de pie! La hora de las grandes reivindicaciones y del degüello universal ha sonado. El momen-

10 Entre los colaboradores de *Caricatura* figuran escritores que ejercerán influencia en el Ecuador: Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, Isaac J. Barrera, Enrique Terán, Benjamín Carrión.

11 En el campo sociológico, en 1921 apareció el influyente libro de Pío Jaramillo Alvarado *El indio ecuatoriano*. Por otra parte, en 1923 José de la Cuadra ya estaba sondeando el mundo del montubio con intenciones de hacer literatura de denuncia y protesta. En el primer número, correspondiente a febrero, de la revista *Germinal*, de Guayaquil, apareció su cuento «El desierto». Esa fecha de publicación, hasta ahora inadvertida, habría que tenerla en cuenta en futuros estudios sobre Cuadra y el Grupo de Guayaquil.

to de nadar en sangre de burgueses y ricos llegó!!!» Esa arenga suena hoy más a jocoso desplante juvenil y a alarde de estudiada provocación gratuita (futurista/dadaísta) que a verdadera convicción, especialmente en vista de que provenía de «personas de gran talento» (25:1). Personas que formaban parte, seguramente, de la misma burguesía o pequeña burguesía contra la que presuntamente arremetían.

El escándalo y alarma posibles que el insólito desafío de *Caricatura* produjo en el «buen gusto» de los círculos afectados cae dentro de lo imaginable. Lo cierto es que el lema («defiende lo indefendible») que ostentosamente pregonaba la portada del semanario desapareció en corto plazo, sugiriendo así que «algún interesado» tomó a pecho la «broma» sobre el bolcheviquismo.

En cualquier caso, un somero repaso de *Caricatura*, entre 1920-21, advierte que el interés en los movimientos de Vanguardia europeos se acentúa en correspondencia con la oposición a los mismos. Se reseñan revistas, *Cervantes* en particular. Al respecto, suele desconocerse que la sección americana de ésta estuvo a cargo del ecuatoriano César E. Arroyo. El estrecho vínculo de éste con *Caricatura* es incontrovertible hasta el punto de que la sección literaria de la publicación quiteña resulta, a menudo, si no un remedo, sí un eco casi inmediato de la madrileña. Ya en el número 47 de *Caricatura* (1919), por ejemplo, se comenta la lírica del Ultra.

De igual modo, los nombres y escritos de Apollinaire, Max Jacob, Huidobro, Cansinos-Assens, Proust, Rimbaud y Lautréamont, entre otros muchos, también hallan acogida en *Caricatura*. A los dos últimos se los enarbola en calidad de precursores, si bien con medida cautela y distancia. Sobre el «desorbitado» Rimbaud, Barrera informa que «es objeto de culto esotérico» y «que el grupo Dadá acaba de publicar un poema nuevo de Rimbaud encontrado entre papeles viejos: ‘Las manos de Juana María’, como quien publicara las bases de la estética nueva» (91, 1921)¹². Y en cuanto a Lautréamont, Barrera sigue viéndolo como una curiosidad y no puede menos de juzgarlo desde la perspectiva de un modernismo en retirada, que no del innovador. Así, del hecho que *Littérature* —la antes aludida publicación francesa del grupo dadaísta/presurrealista— incluyera en uno de sus números de 1919 las *Poésies* de Lautréamont, Barrera avanza la conclusión de que «cuando una revista exhuma nombres y obras pasadas es que trata de pedir una enseñanza y de provocar un culto» (92, 1921).

12 Para más reciente y detallada información sobre el asunto, véase G. Durozoi, y B. Lecherbannier, *El surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1974), p. 29.

Lo cual muy bien puede ser; mas lo que se entreve de los juicios de Barrera es un no muy bien encubierto propósito de descrédito en lo que atañe a la *originalidad* de las últimas tendencias de Vanguardia.

Lo singular del número de *Caricatura* en que figuran esas opiniones sobre Lautréamont es que simultáneamente se confiere espacio al consabido mensaje que Henri Barbusse y Anatole France –corifeos del grupo *Clarté* (órgano de los intelectuales comunistas)– dirigieron «A los intelectuales y estudiantes de la América Latina». Mensaje que, como bien se sabe, constituía una llamada a efectuar una revolución de los espíritus y a que –aunque se desmienta cualquier asociación con partidos políticos y con capillas artísticas– el arte se ponga al servicio de la revolución, de la política. Se proyecta el arte como un instrumento de reforma y cambio social.

Lo que más sobresale durante los años de 1918 a 1924 es la conjunción de una pléyade de estilos, de promociones literarias, de intereses y opiniones disputándose la preeminencia cultural y económica del país. Resulta claro que el Ecuador se halla en un precario estado de crisis e inquietud.

Ese sentido de crisis e inquietud se precisa no sólo en las gacetas literarias capitalinas, sino también en las de Guayaquil y aun en las de urbes más de provincia, como Loja. En esta ciudad, en la entrega del número 4 de *Nuevos Perfiles* (1920), un anónimo comentarista reflexiona sobre cuál debe ser el verdadero nombre que se ha de dar a las flamantes corrientes literarias que predominan en el mundo artístico. Esa pregunta es un indicio de la vacilación que se barrunta en el horizonte cultural: «Si no es modernismo lo que hay, será un decadentismo o, acaso, un futurismo cuyo representante, Marinetti, explicaba con sus *forts* manifiestos, haciéndolo consistir en cantar el triunfo de la civilización, o es que estamos asistiendo *sans vouloir* a la proclamación de la escuela creacionista de Vicente Huidobro, o al ultraísmo de Cansinos-Assens?» («La nueva poesía lojana», 68).

No es lícito, por tanto, desplazar consciente o inconscientemente la presencia de la Vanguardia, insistiendo, como es lugar común hacerlo, en que el modernismo ecuatoriano es tardío o que se prolonga en la escena. Lo que ocurre es que, históricamente, ni los cambios en los gustos literarios ni los cambios políticos se producen de un momento a otro, ni debido a una causa específica, sea social, económica o literaria. Peor aún en el Ecuador, donde, como estamos constatando, un repaso de los órganos ilustrados de difusión cultural, no obstante el acceso que otorgan a las nuevas tendencias, advierte que la convención y la norma portaban atributos de dictamen.

La disonancia de intereses se la evidencia de manera ejemplar en las revistas de limitado tiraje y parca duración que se asocian con el poeta Hugo Mayo. Dadaísta declarado en su día, colaborador de *Cervantes* y *Grecia*, y después de *Amauta*, Hugo Mayo es considerado hoy por hoy –razones de interés, de público y de época– como uno de los más auténticos baluartes de la Vanguardia histórica en el Ecuador. Desde la perspectiva actual, las revistas que él agitó –*Singulus* (1921), *Proteo* (1922) y *Motocicleta* (1924?) (de ésta no parece sobrevivir un solo ejemplar)– ya no alarman ni estremecen. Llama la atención, más bien, la exagerada reputación de audaces y rebeldes que han venido adquiriendo. ¡Que causaron desconcierto en su día, no hay por qué dudarlo! Mas el caso es que se trata de publicaciones-puente en que proclamas trilladas aparecen matizadas por textos vanguardistas y viceversa.

El número inicial de *Singulus*, por ejemplo, no sorprende por su manifiesto, que es de marcado corte arielista. Y en cuanto al contenido de sus páginas, no provocan extrañeza alguna los versos de Delmira Agustini, Pedro Prado y ni aun los de Luis Carlos López. Sí, en cambio, los de Juan José Tablada y los del mismo Hugo Mayo.

El montaje y estilo de los poemas de estos últimos no permite duda sobre el espíritu de innovación formal que los alienta. Tanto el mexicano como el ecuatoriano recurren a un arte sin transiciones, revelan una clara preocupación por la disposición visual, espacial, del mensaje poético; acusan un culto de la imagen, de la ausencia de rimas y conexiones, de una nueva sintaxis, de una tendencia hacia la fragmentación y la sugerencia. Menester es la participación del lector. Se rompe con el molde clásico de unidad. El uso de guarismos y neologismos, en el caso de Hugo Mayo, colma la impresión de novedad, desafío y alternativa frente al gusto estético en vigencia¹³.

El carácter polifacético y ambivalente de *Proteo* es aún más ilustrativo. El «Pórtico» de su primer número ya anuncia conformismo e innovación: «No concedemos superioridad a ninguna de las ESCUELAS LITERARIAS...[*Proteo*] reflejará en sus páginas los variados experimentos del Arte» (Guayaquil, 1922: ii). Así, entre poemas que van de Gabriela Mistral a Cansinos-Assens, resaltan los de inspiración futurista (¿estridentista?) de Hugo Mayo¹⁴. La presencia de mo-

13 El mismo Hugo Mayo ha reconocido que hubo otras voces que impulsaron la Vanguardia, diciendo del poeta José Antonio Falconí Villagómez que «publicó [en 1921] una composición titulada 'Arte poético No. 2', que bien podría considerarse como el Manifiesto Dadaísta para los poetas del Ecuador». Cfr. Hernán Rodríguez Castelo, *Los otros postmodernistas* (Guayaquil/Quito: Ariel, s.a), pp. 23 y 27.

14 La relación estridentismo/futurismo ha sido anotada por Luis Leal (véase Collazos, op. cit., p. 157).

tivos y recursos como la velocidad, la gasolina, la locomoción, la electricidad, el cine, el maquinismo, la nueva industria, los giros extranjeros, la disposición tipográfica, la ausencia de puntuación y de estrofas y el empleo efectista de mayúsculas confieren a esos textos un cariz vanguardista. Los versos de Hugo Mayo nos advierten una nueva retórica, al igual que una voluntad de renovación técnica. Voluntad que será de inmediato desvirtuada por sus anatemas, y quizás no siempre sin razón, como inspirada en la novelería y el remedo formalista; y que será, a su vez, duramente criticada también por su presunto desfase con el medio, por su descastamiento. He ahí otro de los despectivos *slogans* con que se va a desacreditar a la Vanguardia.

Proteo tenía plena conciencia de ese proceso de marginación, y para contrarrestarlo recurrió a vínculos con publicaciones partidarias del Continente como, v. gr., *Los Nuevos*, de Montevideo, cuya renovadora proclama reimprimió. En la práctica, sin embargo, *Proteo* se quedó en un punto intermedio, fiel a eso de no conceder «superioridad a ninguna de las ESCUELAS LITERARIAS»

Por qué ocurrió así habría que rastrearlo, probablemente, en el hecho de que ninguna de las revistas <<agitadas>> por el vanguardista Hugo Mayo estuvieron enteramente bajo su tutela. Por eso mismo cabe especular sobre *Motocicleta*, publicación que él sí controló y que, según comentarios de los que presumen haberla ojeado, sí que hacía honor al reto que contenía el subtítulo de la misma: «Índice de poesía vanguardista. Aparece cada 360 horas»¹⁵.

A pesar de los tropiezos de recepción que encontró Hugo Mayo, y en tanto no logró conseguir adeptos, ni convertirse él, gracias a su estro poético, en un auténtico escritor-faro de las nuevas corrientes, la Vanguardia histórica insistía en abrirse brecha. Dos escritos de consecuencia aparecieron entre los últimos meses de 1922 y principios de 1923. Su autor es el ya mencionado César E. Arroyo. La revista *Quito* (octubre 1922) reprodujo «La nueva poesía de América. La evolución de un gran poeta», que había aparecido originalmente en *Cervantes* (agosto 1919). Se trata de una de las primeras síntesis rigurosas que se divulgan en el Ecuador sobre la renovación poética que estaba ocurriendo en castellano.

Ese artículo es, sin embargo, apenas un anticipo o preámbulo de un extenso estudio, de mayor penetración y envergadura, que el mismo Arroyo publicó en el órgano de máximo prestigio del Ecuador ilustrado de ese entonces

15 Rodrigo Pesántez Rodas (cd.), *Poemas de Hugo Mayo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), p. 16, informa haberla visto en la Biblioteca de la Ciudad de Nueva York. Nuestra experiencia ha contado con menor fortuna

-*Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* (Quito, enero-junio 1923)-. «La nueva poesía: el creacionismo y el ultraísmo» es el título del ensayo. Este venía acompañado, además, de la siguiente advertencia: «Conferencia dada por César E. Arroyo en el Teatro Royal Edén». Y a ese detalle se impone añadirle: noviembre de 1922.

Se trata de uno de los textos críticos de mayor alcance que se han dado en el Ecuador sobre el tema, texto digno de figurar entre los más rigurosos e informados que en torno al asunto se habían producido en el mundo hispánico hasta ese momento. Por cierto que Arroyo, en más de uno de sus comentarios, se sirve de opiniones expuestas por Cansinos-Assens¹⁶.

En cualquier caso, en las postrimerías de 1922, antes de volver a España donde se desempeñaba como diplomático, Arroyo pronunció su lección, la misma que, según el crítico y poeta Hugo Alemán, fue objeto de numerosas acusaciones: «Al anunciar Arroyo su conferencia... no [pudo] escapar a la insensata acometividad de ciertos corifeos del clasicismo que, dueños de la esperanzada satisfacción de que la conferencia fracasara, osaron decir que Arroyo venía de propagandista de 'exóticas' escuelas literarias, del 'bolchevismo' en arte, y algunas otras intemperantes necedades»¹⁷.

La en ocasiones encomiástica presentación de Arroyo no es de orden interpretativo. Carece de verdadero sentido crítico. Peca por exceso de afán proselitista. Secuaz y epígono de Cansinos-Assens, Arroyo repite e informa, mas no parece haber entendido a fondo el alcance de lo que divulgaba. Más que el porqué le interesan el cómo y el cuándo de las cosas. Con ese cometido, Arroyo organizó su discurso en torno de varios apartados que aquí nos limitamos a resumir: medios de producción, problemas de recepción, precursores, características de lo nuevo, conexiones con manifestaciones literarias de antaño y hogaño (de Europa y Oriente), inventario de los escritores que hacen legión, y discusión de la poesía de *Huidobro*.

En el fondo, sin embargo, los particulares que le interesaba inculcar a Arroyo eran, primero, la superioridad de lo último europeo y, luego, el hecho de que los novísimos movimientos literarios conquistaban acólitos. Sugería así, sin preocuparse por la validez o conveniencia de su adaptación en el contexto ecuatoriano, que se trataba de un imperativo a seguir, so riesgo de quedar a la

16 Los escritores pertinentes de Rafael Cansinos-Assens se los puede consultar en Paul Ilie (ed). *Documents of the Spanish Vanguard* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969); pp. 172-190.

17 Alemán, op. cit., p. 121

zaga de lo que estaba pasando en un presunto epicentro cultural. Ser actual era su afán y su lema.

Desde la perspectiva de hoy, mucho de lo que propagaba Arroyo es ya lugar trillado, y sus juicios no trascienden el canon de atributos que se asocia con el creacionismo en casi todos los manuales y estudios literarios. Cabe imaginar, no obstante, que cuando Arroyo presentó sus comentarios sí que debieron de sorprender e instruir, especialmente por la labor de síntesis que suponían.

De ahí que no esté demás apuntar que el escrito de Arroyo es ejemplar como práctica crítica: aborda problemas de recepción y de historia literaria, al igual que deslinda e ilustra recursos poéticos específicos. De lo que carece, sin embargo, es de contexto histórico. Por lo mismo, no es ocioso insistir en el afán de actualidad que impelía a Arroyo. Precisamente por eso, a la luz de hoy, lo que más sorprende del artículo en cuestión es el apolitismo que transunta. Al menos sorprende la precaución y el distanciamiento de su autor, que raya en la ambigüedad, cuando no en la negación, frente a la circunstancia histórica europea, amén de la ecuatoriana.

¿Es que insistía así Arroyo en la autonomía del arte, en la separación de función artística y función social? ¿O es que el hecho de centrar su atención en la renovación formal, en la imagen, era su manera de mitigar la angustia ideológica a que había aludido tangencialmente en su conferencia (57, 64). Por cierto, Arroyo no reconoció el abismo que lo separaba del gran público ecuatoriano. Sometemos estas reflexiones porque el tipo de disyuntiva entre arte y sociedad que rezuma el discurso de Arroyo vaticina, en parte, el porqué cobró impulso en el Ecuador la oposición y rechazo de una Vanguardia presentada en términos puramente formalistas y europeos.

A la postre, si Arroyo tenía aspiraciones de magisterio no lo consiguió. El impacto que tuvo su conferencia fue, en realidad, muy limitado, por no decir nulo. A la vez que él pronunciaba su entusiasmo por las últimas novedades de Italia, España y Francia, esas novedades, irónicamente, habían quedado a la retaguardia en el contexto histórico, carecían de corroboración en el horizonte ecuatoriano de la época, adolecían de una falta de conexión con los sentimientos que agitaban la vida de las multitudes. Téngase en cuenta, a manera de ejemplo, que casi al mismo tiempo que Arroyo se dirigía a una selecta concurrencia en el Teatro Royal Edén de Quito, en el orden público bullía la insurrección y la desavenencia, y ya no frente a sistemas poéticos imperantes, sino frente al orden sociopolítico y económico en vigencia. Orden del cual, en calidad de uno de sus representantes, formaba parte, quiéralo o no, el mismo Arroyo.

Precisamente en noviembre de 1922 estalló en Guayaquil un levantamiento popular, que culminó en una horrenda matanza, que habría de dejar una profunda huella en la vida nacional. Millares de obreros se lanzaron a las calles reclamando justicia. La reacción oficial castrense acabó en una masacre insulsa. Si los brotes de una Vanguardia literaria le parecían a Arroyo estar entrando en un período de consolidación y hegemonía, la realidad no lo respaldó. Pronto irrumpieron y se escucharon nuevas voces en el contexto cultural exigiendo una literatura que respondiera a los problemas populares, que expresara las necesidades y expectativas espirituales de las mayorías y que informara la idiosincrasia propia.

Ese cambio de orientación será gradual pero insistente, y responderá en gran medida a las demandas planteadas por las intermitentes agitaciones de índole socio-política. En Leyto, en 1923, se produjo un levantamiento de indígenas que fue brutalmente reprimido; en 1925, a su vez, se declaró una huelga nacional que fraguó aún más el estado de crisis¹⁸. La lucha por el poder, la necesidad de renovación, la compulsiva necesidad de cambio se agudizó. Hacia 1926 se funda el Partido Socialista Ecuatoriano, afiliado, dicho sea de paso, a la Internacional Comunista. La confusión persevera y se ahonda en los cenáculos literarios. Las letras se interrogan sobre la pauta a seguir. Las revistas y periódicos de la época sondean respuestas.

1925-1929

Los hechos históricos reseñados resultan indispensables para entender la encrucijada a que hace frente el intelectual ecuatoriano. La bancarrota en la situación socio-política y económica recalca lo consabido, que los ideales del liberalismo promulgados por la Revolución de 1895, acaudillada por Eloy Alfaro (1842-1912), no se habían realizado, que la política del Partido Liberal institucionalizado no iba a resolver los problemas del país. Las agrupaciones emergentes, ávidas de cambio y ya impulsadas por otra sensibilidad, se inclinaban hacia soluciones más radicales, equitativas, que cumplieran con desintegrar las jerarquías de una burguesía satisfecha en el *statu quo*. Irrumpe y se ahonda la preocupación por el terruño, por lo autóctono.

18 Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador*, op. cit., pp. 23-33.

No hay que olvidar que durante el lapso de 1925-29, el literato es sacudido también por el espíritu que impele a Occidente. De España ahora llegan *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Ambas publicaciones abundan en testimonios acerca de que en Francia cobraba ímpetu la modalidad surrealista. El intelectual ecuatoriano se enfrenta, pues, con la consigna de escarbar y entender lo propio por un lado y con la atracción de la actualidad cosmopolita por el otro.

De inmediato, Freud y Marx están por doquier. Se los lee y se los asimila. Surgen preguntas. ¿Es que lo que hay que liberar y revolucionar es el espíritu individual, subjetivo, del ser humano, como propone, por ejemplo, el proyecto surrealista con todo su lastre freudiano; o es que la solución está en la colectividad, en la necesidad de transformar la organización económica para transformar así el individuo y el arte, como promete y profetiza el marxismo? El consenso se inclinará más y más hacia esto último. No poco influyeron en ello *Amauta* (1926-30) y las ideas de José Carlos Mariátegui, que llegaban desde el Perú y que contribuirán a orientar la cultura ecuatoriana por el derrotero de las preocupaciones populares. El imperativo de crear una literatura que abogue por un nuevo orden se afianzará en consonancia con las aspiraciones colectivas y con la incorporación oficial en la vida pública del Partido Socialista Ecuatoriano, percibido éste como más a temple con las expectativas de las mayorías.

Las publicaciones literarias ilustradas de estos años -*Esfinge*, *Llamarada*, *Hélice*, *Savia*, *Renacimiento*, *Voluntad*, *América*, *Ideal*- al igual que los periódicos de mayor tiraje -*El Telégrafo*, *El Comercio*, *El Día*- advierten la persistencia de la pugna sobre la dirección que la política y la cultura deben seguir. Todo parece tentativo. En *Esfinge* (2, Quito, 1926:1), dirigida por Hugo Alemán, se emiten comentarios denunciando la bancarrota de valores y la crisis del espíritu nacional: «La crisis del espíritu se filtra... por todos los estratos de la vida nacional y llega hasta el dominio de las letras.»

Por cierto que ese espíritu de profecía apocalíptica aparece contrarrestado en el mismo escrito por una fe implícita en un futuro «superior» que habrá de realizarse si el país se atiene a valores «verdaderos». El carácter y naturaleza de ese proyecto no se lo define y tampoco se lo configura en términos de una respuesta concreta a la querrela planteada. Lo que sí pretende adjudicarse *Esfinge* es el patrimonio y la prerrogativa de acceso a «la verdad». La verdad y la justicia como instrumentos de poder entran en la contienda y en el juego. Se entrevé desde ya el cauce que la lucha por la producción de «la verdad» va a tomar.

A cual más agrupación pronuncia su decir y promueve sus intereses. En lo literario se imbrican y se apartan una tendencia formalista, egregia y cosmopolita, y una de temática social, centrada ésta en los problemas colectivos inmediatos.

Correspondientemente, en abril de 1926, el joven poeta Gonzalo Escudero definió así el lema estético de la revista *Hélice*, de Quito:

Estética de movilidad, expansión, de dinamia. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza... Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría... Sólo el artista crea, multiplica, destruye... Cosmopolitismo, audacia, autenticidad. ... universalizar el arte de la tierra autóctona, porque la creación criolla no exhuma las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el cielo solariego... Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza para crearla de nuevo (n.º1).

Referencias hay en esas sentencias que remiten a lo propio y nativo, pero, pose aparte, el énfasis recae incontrovertiblemente en el arte como creación autónoma, independiente de la verdad histórica, en el rechazo de la mimesis, en la importancia de las formas. La raigambre ultraísta-creacionista de esas declaraciones, al igual que la identificación con el arte deshumanizado de que hablara Ortega y Gasset en 1925, no podría ser más contundente.

Si bien *Hélice* se adhiere a la renovación del creacionismo asociado con la Vanguardia histórica, no ocurre igual en otras latitudes. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, por ejemplo, reimprimió en septiembre de 1927 un estudio de Félix del Valle («La revolución en el arte») que desde Madrid denunciaba la petulancia de un «arte nuevo [que] no ambiciona transformar los temas eternos, los medios eternos, sino destruirlos» (117). Está claro que en los cenáculos oficiales empieza a blandirse «la tradición» como arma de ataque contra cualquier aberración del gusto y del canon establecidos, aberración que las últimas directrices literarias representaban.

La oposición vendrá también de parte de formaciones jóvenes que abogan por un arte propio, entendido éste, correcta o incorrectamente, en términos de contenido y temas nacionales. Así, en *Llamarada*, de Quito (1, 1926:1), se declara la necesidad de elaborar con «barro de América... una cultura autóctona». El nativismo como preocupación clave arraiga más cada día e incorpora aun a los escritores que también se habían adherido a la proclama de *Hélice* en cuan-

to a que «el Arte es la alquimia de la inverosimilitud». Sólo así se entiende que las mismas firmas aparezcan colaborando en una y otra publicación y que las páginas de *Llamarada*, no obstante su manifiesto nativista, revelen más que un pasajero conocimiento del surrealismo, póngase por caso.

Las revistas *América* (Quito) y *Mañana* (Cuenca) también dieron cabida a las novísimas tendencias literarias y a las correspondientes disputas, pero fue *Savia*, de Guayaquil, dirigida por Gerardo Gallegos, donde mejor se actualizó la divergencia entre una Vanguardia artística, formalista, y la avanzada literaria de preocupación social.

Savia, que tiene no poco de *Vanity Fair*, se anuncia como un periscopio enfocado sobre los baluartes de la juventud rebelde del mundo hispánico. El número de «rebeldes» que llena las páginas de la revista es largo y representativo. Tampoco escasean comentarios sobre las más recientes publicaciones hispánicas de aquí y allá. El canje es patente. Hay fervor de actualidad y un claro anhelo por estar al día.

A más de dar una idea del amplio conocimiento que existía en el medio sobre lo que se divulgaba dentro y fuera del mundo de habla española, *Savia* resulta ejemplar porque en sus páginas se da acogida a escritos que meditan el concepto de vanguardia. Se sobreentiende que conjuntamente con las aspiraciones de llegar a una comprensión y de precisar el significado del término, *Savia* estaba ensayando una respuesta a la relación literatura/sociedad con miras a elaborar, y de eso se trataba, una política literaria consonante no sólo con la realidad contemporánea del Ecuador, sino con el hecho de que en el contexto económico y político mundial se había efectuado un desplazamiento del poder de Francia y Europa occidental a Estados Unidos y la Unión Soviética. Se buscaba, pues, una pauta a seguir para las letras, una pauta que hiciera frente a los problemas nacionales. Con ese contenido, Gerardo Gallegos pronunció, en primera instancia, que:

Una fuerte ideología hace causa común con la nueva estética de contornos cada vez más claros y definidos que sucede a los anteriores avances esporádicos y ya desmoronados del dadaísmo, futurismo y más ensayos... de un lado la *vanguardia* literaria: entre sus facetas nuevas muestra la de una síntesis *panorámica* muy de acuerdo con el siglo de los aviones; del otro, la avanzada revolucionaria socialista que conecta sus mejores golpes al imperialismo capitalista de Yanquilandia y define su actitud rotunda contra el fetichismo nacionalista (31, 1927:1).

En poco tiempo, sin embargo, el mismo Gallegos empezó a matizar sus juicios, no fuera que hubiera algún malentendido en cuanto a eso de «causa común», «*vanguardia* literaria» y «avanzada revolucionaria». La escisión entre vanguardia formalista y «verdadera vanguardia», la de preocupación social, ha entrado en proceso. Con ese cometido, Gallegos observó que hasta hacía poco «los mismos rebeldes de la poesía evitaban llamarse futuristas, cubistas, dadaístas». Advertía así la imposibilidad de aplicar los códigos de la Vanguardia europeizante a la realidad ecuatoriana. Como consecuencia, surgió la necesidad de redefinir la noción de vanguardia, de verla dentro del contorno ecuatoriano. Gallegos no formuló la cuestión en esos términos, pero en el fondo eso era lo que se proponía: «La literatura VANGUARDISTA –audacias de retórica, más o menos afortunadas– va cediendo el paso a la verdadera literatura de vanguardia, que recoge sus vibraciones inéditas del caudal de la Vida -real, humana, palpitante– (33, 1927: 1).

Esa afirmación de *Savia* llevaba implícito, sin embargo, uno de los mayores reproches que se esgrimió contra la Vanguardia histórica: su desfase con el medio. La literatura, se insistió, debía ser un reflejo de la idiosincrasia propia. El referente del escritor debía ser la autóctona realidad ecuatoriana.

Un segundo frente de ataque se apoyó en el concepto de norma estética que promulgaba la «tradición literaria». Muchas de las invectivas que se emitieron contra la Vanguardia se propusieron en nombre de esas normas, normas que los baluartes de las mismas -la academia, las instituciones, la crítica establecida, los residuos del gusto modernista en pleno desgaste y retirada- se encargaron de defender y perdurar en el Ecuador. Finalmente, como derivación de lo anterior, los varios grupos polemizaron sobre la noción de vanguardia -la apropiaron, la socavaron- confiriéndole múltiples sentidos en conveniencia con sus propios fines e intereses.

La noción de vanguardia empieza a cobrar (;recuperar!) por estos años un giro político¹⁹. Ya se vio que *Savia* propuso un desplazamiento de la acepción del término al hablar de «verdadera literatura de vanguardia». De por medio estaba, en apariencia, el cetro y la función de la literatura en la sociedad al igual que la ruta que debían seguir las letras. En el fondo, sin embargo, lo que más bien se disputaba era el poder.

19 Renato Poggioli informa ampliamente sobre la rancia confusión de vanguardia artística/política (*The Theory of the Avant-Garde*. Traducción de Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard University Press, 1968), pp. 5-12

En lo que toca al asunto del referente y el nativismo, resultan aleccionadores los comentarios que ofreció Gonzalo Zaldumbide en una entrevista publicada el 30 de octubre de 1927 en *El Telégrafo*, de Guayaquil. El afamado caudillo intelectual se declaró allí en contra de lo que él denominó «americanismo literario». En su lugar ofrecía una visión cultural del Ecuador y Latinoamérica como una mera continuidad de Europa:

El americanismo literario tiene algo de ridículo. Se quiere a todo trance vestirse de plumas y taparrabos, queriendo con eso hacernos aparecer más originales... Dígase lo que se quiera, nosotros tenemos más de europeos que de los indios... Todo lo que somos, malo o bueno, lo hemos recibido de Europa, estamos atados a nuestros orígenes europeos por mil lazos indestructibles (6).

No incumbe entrar aquí en mayores detalles sobre ese texto, salvo para preguntar, por un lado, a quién se refiere el «nosotros» de Zaldumbide; y, por el otro, consecuencia de lo anterior, y a riesgo de atraernos la acusación de tendenciosos, reconvenir la visión histórica allí expuesta, visión decididamente inspirada en una ideología clasista, europeizante, culturalmente dependiente y hasta racista, si se la mira bien. Por lo demás, ese texto, amén de llamar la atención a la discordia que se libra entre nativismo y cosmopolitismo y de descartar la cuestión de identidad cultural, no disimula la lucha de clases que de hecho también estaba presente en la discusión sobre la noción de vanguardia, como ya se lo anotó.

Según se verá oportunamente, no todos los sectores de la cultura oficial acataron la posición de Zaldumbide en lo que toca al nativismo. En lo que sí coincidieron con él —y sobre ello se pronunció Zaldumbide— fue en la defensa de las tradicionales normas clásicas de belleza. Presintiéndose amenazadas por las últimas corrientes literarias, la academia y la crítica dominante contrarrestaron esa «amenaza», armándose de un vasto y escogido léxico que exponía su displicencia con las tendencias insurgentes: armonía, unidad, serenidad, recato, gracia, música, estrofa, naturalidad, emoción, delicadeza, belleza. El presunto objetivo al recurrir a ese léxico era defender la tradición literaria. Menos evidente, sin embargo, era el principio de autoridad y arbitraje que la academia y la crítica establecida se adjudicaban con miras a sancionar e inhibir las nuevas corrientes literarias. De igual modo, la crítica imperante adoptó también un vocabulario que atizaba el desdén y descrédito de la Vanguardia por medio de la irónica mofa paternalista y de la denigración sin más. Las nuevas orientaciones

aparecieron asociadas con un alud de atributos negativos como, v. gr., algarabía, clownesco, gracioso, desplantes, equívoco, falsificación, pirueta desorbitada («Lecturas literarias», *El Comercio*, Quito, 6 febrero 1927: 3).

En cada caso, la crítica hegemónica se situó como legítima defensora de «la» verdad artística contra aquellos que pretendían atropellarla. Que se escamoteó la verdad, no cabe duda; que lo que en realidad estaba de por medio era la certificación del gusto literario, de las instituciones y del orden establecido, tampoco.

La interpelación fue empecinada y agresiva. La discrepancia se intensificó. Se defendió y reclamó la continuidad. Se recurrió al pasado para oponerse a las avanzadas del presente y para ratificar la imperante noción de arte como práctica literaria e institución («El verso actual en América», *El Comercio*, 20 noviembre 1927:3).

La reacción de los propaladores de la Vanguardia histórica fue igualmente dogmática e intransigente. En el «Periscopio Literario» de *Savia* (40, 1928:s.p.), Hugo Mayo fustigó sin escatimos el artículo «El verso actual en América», que Augusto Arias, su autor, había reimpresso, ahora con firma, en la revista *América*, de Quito (26-27, 1927). Mayo acusó a Arias de ignorancia, de confusión, de no saber entender cabalmente «el verso de vanguardia». Lo acusó de retraso. El no estar al día es la divisa con que los vanguardistas se atrincheran. ¡Nadie cede!

Si algo, se intensifica aún más la discordia, especialmente cuando entran en la disputa las publicaciones decididamente izquierdistas de esos años. En ellas el tono se vuelve más reacio y se insiste en reconvenir a la Vanguardia formalista despiadadamente, especialmente por su desfase con el medio. La oposición de los grupos de izquierda suscribe preocupaciones de índole ideológica. La revista *Claridad*, de Quito (13-14, 1929:19), v. gr., profiere en grandes titulares que «el vanguardismo es una cosa vieja», al menos el vanguardismo entendido como un superficial amaneramiento formal. También advierte ese escrito, indicando aún más el viraje interpretativo que se consolida sobre la noción de vanguardia, que la verdadera fuente de la vanguardia, después de la guerra, ya no es Francia, sino Rusia, y que hacia «allí tendrá que dirigir la mirada el que quiera ser vanguardista»⁽²⁰⁾.

20 Sintomático del giro que ha venido operando respecto a la noción de vanguardia es que en 1927 empieza a publicarse en Quito un periódico quincenal -órgano del Partido Socialista Ecuatoriano- que lleva por título *La Vanguardia*. Antes (1916, 1920, 1921) hubo periódicos con ese nombre. Lo importante en este caso es la fecha y afiliación de la publicación.

En síntesis, entre 1925-29 se clarifica por qué la Vanguardia histórica no logró adaptarse en el Ecuador. Tres son los principales argumentos que se distinguen y que dieron lugar a la discusión: 1) ¿Cuál debe ser el referente de una literatura?; 2) la noción de norma literaria en cuanto a la cuestión de tradición y cambio; 3) la función de la literatura en la sociedad.

En lo que toca al primero, la polémica versaba sobre la idea de si la literatura debía ser nativista y si lo importante era el contenido. Ese desacuerdo, al igual que el cauce que debían seguir las letras del país, se ahondará y se constituirá en punto clave en los años subsiguientes. Respecto al segundo, las censuras y requisitorias se respaldaron en los principios tradicionales de la unidad artística y de las reglas clásicas; se condenaba así la ruptura y rechazo de esas reglas por parte de la literatura de Vanguardia: obra orgánica, basada en el tradicional sentido de unidad, frente a obra inorgánica, fragmentada, apoyada en el principio de montaje, diría Peter Bürger²¹.

Sobre los dos apartados anteriores, cabe observar que tanto la crítica tradicional como la orientación izquierdista coincidieron, en principio, en su disconformidad con las nuevas tendencias. Ambas actitudes críticas exigieron la necesidad de un referente nacional; ambas también se mantuvieron firmes en su defensa de las normas tradicionales del arte. Ni el principio de unidad artística ni las reglas convencionales en cuanto a lo que determina la calidad de una obra literaria serán socavados por una u otra postura. La izquierda insistía en que los tiempos no estaban para amaneramientos poéticos de difícil acceso a las grandes mayorías. Uno y otro bando apoyaron la permanencia del arte como institución. ¿Y no eran, acaso, las instituciones en existencia lo que también pretendía cambiar la izquierda?

Finalmente, en lo que concierne a la función de la literatura en la sociedad, resulta evidente que la crítica tradicional vio la literatura como la expresión de un mítico principio de belleza, de valores eternos, máxima expresión, dicho sea de paso, al que aspiraba el orden social burgués en vigencia. La izquierda, por otra parte, entendió la literatura como un instrumento en la lucha de clases: las letras debían promulgar las aspiraciones y preocupaciones colectivas.

Viene a colación un comentario final sobre los años de 1925-29, y es que la inclinación de la literatura ecuatoriana hacia temas nativistas y problemas so-

21 Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde*. Traducción de Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 68-82.

ciales no pasó inadvertida por los escritores de la Vanguardia tradicional (¡qué contradicción de términos!). Tan es así, que, por ejemplo, Hugo Mayo, quien en un comienzo había puesto el énfasis y sus energías en la renovación poética formal, ya para 1930, e incluso antes, si consideramos su poema «Canto al montuvio» (1927), se identificará sin reservas con la transformación semántica que ha sufrido la noción de vanguardia, si bien provisionalmente, en el Ecuador. Hacia 1930, la izquierda ha adoptado el vocablo con la intención de propiciar una literatura de protesta social. Cabe anticipar, sin embargo, que aquélla se desentenderá e incluso renegará del término vanguardia.

1930-1934

El 18 de noviembre de 1930, en plena crisis económica mundial, el mismo Hugo Mayo, que había sido blanco de reproches por sus presuntos malabarismos formales, lanzó en el diario *El Espectador*, de Guayaquil, un «Cartel» que, aunque careció de mayor repercusión, ilustra el cambio que se ha venido gestando sobre la noción de vanguardia y literatura en el país. En ese escrito, la nueva consigna artística de problemática social está claramente expuesta hasta en la burda ortografía, intencionalmente cargada de errores (¡Imposible achacársela al cajista!) para así identificarse con la sensibilidad de las clases desposeídas, mayormente incultas, cuando no analfabetas. El propósito era integrar arte y praxis: «el arte cuando envejece i no satisface a nuastra sensibilidad, hai que arrinconarlo... los hombres actuales... desgajan, desprenden, hechan a rodar, pendiente abajo, leyes, dogmas y crisoles que constituía la realidad adiposa de la otra familia» (10, s. p.).

El vuelco hacia una literatura que exprese los intereses y aspiraciones de la colectividad cobra terreno. Ese mismo año de 1930 se publicó en Guayaquil *Los que se van*, en que colaboraban Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, tres de los escritores que, junto con José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, conformarían el conocido Grupo de Guayaquil. Esa colección de relatos sobre el cholo y el montubio –habitantes de las tierras calientes del Ecuador– constituye el toque que anuncia y cimenta la orientación social de las letras ecuatorianas.

Gallegos Lara será quien más anima y polemiza la visión de una literatura funcionalista que sirva como instrumento de denuncia y protesta social. Será él quien anticipará también el descrédito de la noción de vanguardia. Lo ha-

rá, primero, sin rehusar totalmente al término; luego, con más convicción e intransigencia, identificará la tendencia vanguardista, según se verá, como la más reciente manifestación artística del espíritu burgués.

En mayo de 1931, en *El Clamor*, de Guayaquil, Gallegos Lara exaltó «La nueva novela rusa». En un artículo que llevaba ese mismo nombre, distinguió como singular en la novelística soviética: la recusación del arte burgués que se esteriliza a sí mismo en abstracciones como la del *arte por el arte*, el repudio del individualismo y la renovación de los contenidos (mayo 16:9).

Gallegos Lara volverá en más de una ocasión sobre el asunto del contenido. Contenido y forma se constituirán en sus varios ensayos en instrumentos de lucha dentro del horizonte político e ideológico. Más aún: esos dos vocablos cobrarán tales significados en su vocabulario crítico hasta llegar a convertirse en verdaderas normas para legitimar o rechazar la calidad de una obra literaria.

Con esas premisas, en junio de 1931, Gallegos Lara juzgó severamente *En la ciudad se ha perdido una novela* (1931), el libro de Humberto Salvador, compañero suyo de generación y, además, de lucha. El escrito, publicado en el segundo número de *Semana Gráfica*, de Guayaquil, era más que una reseña de la obra de Salvador, era, en efecto, una declaración en contra de una literatura cosmopolita, desasida, que ama los refinamientos y los esnobismos. La querrela se concentraba en el formalismo asociado con la Vanguardia: «Renovaciones o revoluciones literarias puramente formales a ningún lado conducen. ¿Si el fondo no se renueva, a qué cambiar la forma? La tendencia deshumanizada de hacer arte caducó y caducó» (6).

Decíamos antes que Gallegos Lara anticipó y adelantó argumentos. Y ése fue el caso. Sus dos artículos antes señalados bien podrían haber constituido respuestas, más o menos *a priori* a una «Encuesta de Vanguardia» que en abril de 1931 lanzó la sonada revista quiteña *Lampadario*, revista cuyo nombre cambiaría, en su segunda época, al de *élan*. Allí se preguntaba: 1) ¿Qué es la Vanguardia?, y 2) ¿Importancia del Nativismo en la Vanguardia Mundial?²²

Las respuestas no se hicieron esperar y se las halla esparcidas en los manifiestos, artículos y editoriales que fueron apareciendo en las publicaciones que aunaban a la joven intelectualidad ecuatoriana de esos años: *élan* (Quito), *América* (Quito), *Revista Universitaria* (Loja), *Hontanar* (Loja), *Nervio* (Quito). Pu-

22 Algo similar había hecho *La Gaceta Literaria*, de Madrid, en 1930 por medio del conocido cuestionario de Miguel Pérez Ferrero, que «planteaba a numerosos intelectuales españoles... una indagación sobre el concepto mismo de vanguardia y sus implicaciones en la vida social». Véase Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (Madrid: Istmo, 1981), pp. 16-17.

blicaciones en las que germinaba, importa decirlo, un fervor y conciencia socialista que plasmaba la política cultural de las mismas.

Es con ese trasfondo cultural que habría que ver las respuestas a la encuesta de *Lampadario*. Baste aquí la que formuló Jorge Carrera Andrade y que fue publicada simultáneamente en *élan* (3, 1932?) y *Hontanar* (7, 1931). A más de ofrecer un juicio y una descripción de las «escuelas» de vanguardia americanas, entre las cuales incluyó el nativismo (Uruguay, Argentina), el estridentismo (México), el runrunismo (Chile), el titanismo (Brasil) y el indigenismo o andinismo (Perú, Ecuador), Carrera Andrade se proponía superar una definición exclusivamente europea del fenómeno vanguardista. De ese modo, en 1931 adelantaba, con hondura y perspicacia, una noción de vanguardia latinoamericana con distintivas propias. Hoy por hoy, la crítica apunta hacia este tipo de postura²³.

Tres son los apartados que se perfilan en el texto de Carrera Andrade. Primero, una noción de vanguardia que no se limita ni a lo puramente formal ni a lo puramente europeo y que constituye, en el sentido genérico, una rebeldía fundamental contra «la dominación de una clase» y contra «dictaduras estéticas» (*Hontanar*, 163). De tal manera, Carrera Andrade adjudicaba a la noción de vanguardia un sentido de expresión directamente relacionado a la lucha contra el orden social establecido. Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no sólo de valores estéticos, sino también de la estructura del poder.

Una segunda propuesta se centraba en la misma noción de vanguardia. Sin olvidar los principios retóricos aportados por la Vanguardia histórica, las conquistas formales de la misma, Carrera Andrade apropió el término para identificarlo con una «milicia de poetas nuevos» conscientes de la vida moderna y, de manera especial, del fervor social que se gestaba en el medio ambiente (*Hontanar*, 60). Vanguardia llega a ser así también una manera más de decir literatura de orientación social. (Juicio que buena parte de la crítica de hoy quizá no compartiría.) En todo caso, ese sentido del término, y su consiguiente adaptación por la izquierda literaria, es el que predomina en 1932 en el contorno ecuatoriano²⁴.

23 Nelson Osorio, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (1981), *passim*

24 Dos artículos de estos años así lo atestiguan. Enrique Terán, en su «El arte de vanguardia» (*élan*, marzo 1932), afirma que el arte llamado vanguardista es el arte ruso y no otro: «El arte ruso cumple con su finalidad. Es arte de vanguardia» (128). Humberto Mata formula algo parecido en su «Definición de la palabra Vanguardia», al equiparar el espíritu social emergente con la noción de vanguardia: «Este nuevo espíritu en estado naciente... que va hacia la redención de la humanidad, es lo que se llama espíritu de vanguardia» (*América*, 50, 1932: 506).

La tercera idea sobre la noción de vanguardia que se deriva del texto de Carrera Andrade tiene que ver con el sentimiento colectivista que éste ve como característico de las nuevas tendencias literarias. Es precisamente acerca de la ausencia o presencia de un sentimiento colectivo (entiéndase proletario) sobre lo que va a insistir Gallegos Lara –desde otra perspectiva– en más de uno de los escritos que publica en los próximos dos años.

La actitud de Gallegos Lara es sectarista y, ex profeso, polemizante en su objetivo de «dirigir» la expresión literaria, de convertirla en un instrumento tendencioso al servicio de la lucha de clases. En un ensayo apropiadamente titulado «Vanguardismo y comunismo en literatura» (*Hontanar*, 20, 1932), Gallegos Lara descartó el «vanguardismo» como la última de las manifestaciones literarias del espíritu burgués. Más aún, rezagó la novedad de esta tendencia, aseverando que:

El vanguardismo no es literatura nueva, representativa de nuestra época y con proyecciones futuras. El vanguardismo literario, en Europa como en América, es únicamente la más de moda de las escuelas de arte burgués en disputa... Una literatura realmente nueva no lo es sólo por la novedad de la forma... Una literatura nueva no se produce sino como expresión en la arena de la cultura de una nueva clase social, en el caso actual del mundo, el proletariado internacional (91).

Y en otro texto, «Fisonomía de 6 poetas ecuatorianos del momento», Gallego Lara precisó sus juicios y fue aún más lejos en su descrédito de la noción de vanguardia. Insistía una vez más en la relación vanguardia/arte burgués, con la diferencia de que ahora alistó «el nativismo» como un derivado de la tendencia vanguardista. En la opinión de Gallegos Lara, aquél representaba la dirección hacia la cual se desplazó el vanguardismo, luego de hacer pausa en «ultraísmos y dadaísmos»: «El nativismo, la bandera criollista más moderna... es el resultado de la dirección de la pequeña burguesía en el movimiento cultural–revolucionario... Estamos asistiendo a un nuevo desplazamiento de la dirección de ese movimiento. La pequeña burguesía desplazó a la burguesía cobarde vendida al imperialismo. La clase obrera y las masas populares marchan velozmente a desplazar a la pequeño burguesía» (182).

Dentro de ese esquema materialista en que nativismo/vanguardismo se confunden y la noción de vanguardia pierde sentido, el criterio para juzgar la

vigencia de un escritor es su incuestionable adhesión a la causa revolucionaria. Lo que preconizaba y apresuraba Gallegos Lara era una literatura proletaria, consonante con su visión histórica del mundo, visión que ni aún hoy se entrevé en el Ecuador. De ahí que ninguno de los seis poetas reseñados en el artículo citado se salvara. La gran mayoría incumbía, a juicio de Gallegos Lara, en no poder superar su sino de clase.

Que la voz de Gallegos Lara no era la única que propulsaba una literatura proletaria resulta evidente en el artículo «El culto de lo novísimo y los de vanguardia» que el narrador Sergio Núñez publicó en la revista *Nervio*, Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas. Podría decirse que este texto viene a ser algo así como el último golpe de gracia que recibieran la tendencia vanguardista y la misma noción de vanguardia en el Ecuador. Núñez rechazó y amonestó tanto a la una como a la otra: «La poesía vanguardista es antisocial, siendo como es, antirrítmica, bárbara» (3, 1934:132). En su lugar, Núñez propuso una «Poesía de los humildes, sin adjetivos, sin metaforismos ni espirales verbosas» (132). Era en esos términos que él entendía la dirección que debía seguir la literatura del momento. Y es por eso mismo que, con evidentes deudas intelectuales procedentes del materialismo histórico, se sublevó frente al hecho de que los medios de producción literaria estuvieran en las manos contraproducentes de los vanguardistas, anatemas, según Núñez, de los intereses de las grandes multitudes:

Y lo peor –porque así se componen las épocas en plena decadencia– que los mesiánicos estafadores de metáforas se han apropiado de empresas editoriales, periódicos de gran formato, y de la complicidad estúpida de los viejos escritores de muchas metrópolis, que labran o dicen labrar la renegrida nombradía de tales genios con afirmar que vale mucho, muy mucho su novísima manera de hablar y versificar en jerigonza (135).

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que patrocinaba Gallegos Lara, enrumbó con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquiciada e injusta. Esta tendencia se convierte en academia y se constituye en canon: de 1934 es Huasipungo de Jorge Icaza; en 1938 se funda el Sindicato Socialista de Escritores, al que se asocia la «intelligentsia» más prestigiosa e influyente del país; en 1944 se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuyo progra-

ma cultural mayormente nativista hará huella en los años subsiguientes. El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos, se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empieza a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas marginados como, v. gr., Pablo Palacio.

La noción de vanguardia en el Ecuador ha pasado por varios momentos deslindables: la polémica presencia y recepción de la vanguardia histórica. El descrédito de ésta, en vista de su formalismo y su desfase con el medio y con las normas clásicas. Ello trajo como consecuencia, a su vez, el desplazamiento del término hacia una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Se dio el caso luego de que se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués o pequeño burgués.

APÉNDICE

«NOVELA GUILLOTINADA»:

UN TEXTO OLVIDADO DE PABLO PALACIO

En los últimos veinte años el rescate de la obra de Pablo Palacio (1906-1947) ha sido constante. Tan sólo en el Ecuador se han publicado tres ediciones de sus así llamadas *Obras completas*: Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito, 1964; Guayaquil, 1976); Editorial El Conejo/Oveja Negra (Quito–Bogotá, 1986). En Chile, Ecuador, México, ¿Cuba? y Venezuela también se han editado obras escogidas de Palacio. En ninguno de todos esos volúmenes, sin embargo, se incluye el relato «Novela guillotínada» que reproducimos a continuación. Detalle algo sorprendente y paradójico, pues en su tiempo fue uno de los escritos más difundidos del autor lojano. Apareció en *Revista de Avance* (La Habana, 1, septiembre 11, 1927:286); en *Savia* (Guayaquil, 36, diciembre 10, 1927: s.p.) y, finalmente, como texto «inédito» en el periódico *El Espectador* (Guayaquil, noviembre 18, 1930:6).

El número de veces que Palacio permitió la impresión de ese relato sugiere el aprecio que él tuvo por el mismo. ¡Y se entiende por qué! «Novela guillotínada» es una suerte de poética de las coordenadas que asociamos con su producción literaria. Allí están su práctica metaliteraria, su sentido de lo ridículo y

absurdo, su humor cáustico, su cuestionamiento de principios de retórica y autoridad, de normas, de instituciones, de mitos y de fórmulas en vigencia. Ese texto cumple también con el criterio que Palacio tenía de la literatura como labor expositiva, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida.

NOVELA GUILLOTINADA

PABLO PALACIO

Ir tras el hombre que proyectará su espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores.

Ya está el hombre, ya está acechado.

Simple, que toma café con tostadas.

Sigue la fuga del tranvía.

«¡Pare! ¡Pare!»

Escribe números, tiene mujer e hijos, se entera de que en invierno sube el precio del carbón y en las sequías el de las patatas.

Engaña a la de él con la de otro, o sencillamente con la de todos. ¿Qué tiene en la médula el engañarla con la de todos? Es tan hombre que no entiende del exquisito sabor de la mujer conocida, y el camino andado tantas veces le tira del saco hacia fuera.

Con éste haré mi novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen. Se venderá a siete pesetas. Se pasmarán ante el psicólogo erudito, conocedor profundo del corazón humano.

Pondré:

«Tocado con elegante sombrero de felpa»

y

«Hundido en la lectura matinal de su periódico, nuestro héroe dobló hacia la larga Avenida que, bordeada de copudos árboles, desemboca en la Plaza Mayor»

Burilaré un manual de literatura cuerda, haciendo buen uso de mis aptitudes narrativas;

«Un cabriolé tirado por dos elegantes caballos».

«La señora de Mendizábal estaba en la edad en que la mujer vuelve a Dios»

«Hacía sonar caprichosamente sobre el pavimento los tacones de sus zapatitos Luis XV»

«El jardinero, hombre receloso, pegó el ojo a la cerradura»

«Tenía un perro y una perra»

«Se sirvieron apetitosas truchas».

«No faltó el caviar ruso»,

«Vino el espumoso champagne»

«Cerró los ojos... »

Se venderá a siete pesetas

Hombre devorado por el día sincrónico, amamantado por el gregarismo, te sacaré de los pelos una novela larga, sobre la que cenarán los editores.

«Calvo y viejo, sabe el precio de la percalina, y evita a todo trance que se zurren los niños en la sala de visitas»

«Ay, Dios mío, ya no hay vida con las cocineras. Se han puesto en un estado que no se sabe quiénes son los amos»

«Con este tiempo que llevamos, lo que tendremos que comer el otro año!»

«La semana del lunes, si Dios nos da vida, me voy donde el ministro para ver qué ha sido del empleo»

Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un fantasma, para robarle sus reacciones interiores.

Pero, para que un tendero limpia su escopeta tras la puerta de la esquina.

Mi hombre pasa y

tan!,

un tiro le raja la cabeza.

He aquí la novela guillotizada. Un curioso profundizará su ojo con el microscopio para buscar en los muñones que deja el cortafrío –las cristalizaciones romboidales.

Oiga, joven, no se haga soldado.

FIN