

Realismo y vanguardia en *Barro de la sierra* de Jorge Icaza

Yanna Hadatty Mora
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Barro de la sierra, una colección de seis cuentos, constituye la primera obra narrativa del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. Aparecido en 1933, ha sido durante mucho tiempo una obra “rara” hasta en bibliotecas especializadas. En 1971, el autor “separó” la colección hablando de “Interpretación” y “Mala pata” como de cuentos psicoanalíticos que tenían poca relación con el resto de las narraciones. Esta observación de Icaza justifica una interpretación de *Barro de la sierra* como libro organizado claramente en dos partes: historias urbanas y rurales. Especialmente los cuentos rurales necesitan ser revaluados, dado que reflejan una dicotomía presente en toda la literatura ecuatoriana: entre indigenismo rural y narrativa urbana. Al mismo tiempo, ambas tendencias representan una ruptura estilística que va más allá de la diferenciación entre modelos de escritura realistas y vanguardistas.

Palabras clave: Jorge Icaza, *Barro de la sierra*, narrativa rural y urbana.

Abstract

Barro de la sierra, a collection of six tales, is the first prose work of Ecuadorian writer Jorge Icaza. It appeared in 1933 and, for quite a long time, was a rare book even in libraries. In 1971, the author “se-

parated” the collection when he spoke of “Interpretación” and “Mala pata” as psychoanalytical stories that had little connection with the rest of the tales. That statement of Icaza justifies an interpretation of Barro de la sierra as a book clearly organized in two parts: urban and rural tales. Especially the rural stories need to be reevaluated, as they reflect a dichotomy detectable in the whole of Ecuadorian literature between rural “indigenismo” and urban narrative. At the same time, both tendencies reflect a stylistic rupture that makes relative the differentiation between realistic and vanguardista writing models.

Keywords: Jorge Icaza, Barro de la sierra, rural and urban narrative.

Barro de la sierra (Quito, Editorial Labor) es un volumen de cuentos conformado por seis textos que aparece en 1933 y constituye la primera incursión narrativa de Jorge Icaza.²⁷ Los cuentos que integran el volumen corren a partir de entonces una suerte dispareja: mientras los tres primeros —“Cachorros”, “Sed”, “Éxodo”— son valorados como netamente icacianos,²⁸ los tres últimos —“Desorientación”, “Interpretación” y “Mala pata”— fueron borrados del acervo literario de Icaza por un largo tiempo,²⁹ o

²⁷ Icaza para entonces era reconocido como director teatral, actor y dramaturgo.

²⁸ Así ocurre, por ejemplo, cuando la Casa de la Cultura del Ecuador edita *Viejos cuentos. Antología de la obra cuentística de Jorge Icaza*. Esta edición (Quito, 1960) consta de los tres primeros cuentos de *Barro de la sierra*, e incluye además cinco textos de su otro libro de cuentos, *Seis relatos*—de 1952— que fuera de Ecuador apareció publicado bajo el título *Seis veces la muerte*, en 1954.

²⁹ Lo mismo ocurre cuando editorial Aguilar publica las *Obras escogidas* (Méjico, 1961): los tres primeros textos de ese volumen aparecen en ambas compilaciones, mientras los otros tres se omiten, decisión que, en el caso de Aguilar, el prologuista español Ferrández Alborz justifica rotundamente: “De la serie de cuentos *Barro de la sierra* se insertan en este volumen *Cachorros, Sed y Éxodo*. En ellos se inicia definitivo el estilo de Icaza” (F. Fernández Alborz, “El novelista hispanoamericano Jorge Icaza”, en Jorge Icaza, 1961: 20). El énfasis es mío.

No es diferente la lectura de denuncia que hace del libro Isaac J. Barrera cuando dice:

quedaron al menos bastante ocultos en medio de su obra, al grado de que durante más de setenta años la posibilidad de lectura se limita a la consulta de esta primera edición —por demás tesoro de bibliotecas.³⁰

¿Cuáles son los motivos para tan desigual destino? En una larga entrevista concedida a Enrique Ojeda, alrededor de 1971, el autor refiere sus inicios narrativos, y se detiene en *Barro de la sierra*.³¹ Es determinante la sanción que entonces establece, de manera radical, al valorar los últimos dos cuentos, “Interpretación” y “Mala pata”:

Este volumen tiene seis cuentos; los cuatro primeros son de tipo social [...] Y al final, dos cuentos [...] netamente psicoanalíticos, tan psicoanalíticos que escribo en una forma muy curiosa; uno de los cuentos está escrito en dos partes; en la una habla la conciencia y en la otra la subconciencia. Bueno, *esos son juegos literarios que no conducen a nada*, en mi criterio. *Es la influencia freudiana.* Compuse esos cuentos en 1933.³²

“Los primeros relatos de este escritor se reunieron con el título de *Barro de la sierra*. El título descubría ya el propósito, trasladando al lector al escenario al que le volvería a llevar con reiterada insistencia, con el ánimo de golpear en la indiferencia del ambiente, con la voluntad de producir resquemores y levantar protestas”. (Barrera, 1955: 135).

³⁰ Situación que afortunadamente acaba de modificarse con la tan reciente edición conmemorativa de los cuentos completos, que con ocasión del centenario del nacimiento de Icaza compila Alicia Ortega. A ella un agradecimiento especial por compartirme los borradores de su trabajo.

³¹ De manera cabal, los verdaderos primeros cuentos de Icaza aparecen en la revista *Clarithad*, a mediados de los años veinte, y no se recogen —hasta donde sabemos— en ningún volumen posterior.

³² La explicación de Icaza de sus inicios como narrador se presenta como decisión personal al complicársele extremadamente seguir con la escritura y el montaje de sus obras dramáticas, en épocas de zozobra política. La narrativa sería de más fácil circulación: “yo no podía seguir haciendo folletos de teatro para guardarlos o regalarlos a los amigos. Dije un día: bueno, ¿por qué no hago un pequeño libro de cuentos? Yo había tenido ya en la mente algunos argumentos de cuentos. Así en 1933 publiqué *Barro de la sierra*”. Ambas citas de Enrique Ojeda, 1991: 117; las cursivas son mías.

Dejando para más adelante una necesaria reflexión crítica sobre los “juegos literarios que no conducen a nada”, recuperamos la clasificación que Renaud Richard propone de los seis textos del volumen, en la cual plantea que el libro está formado por tres cuentos del campo y tres cuentos de la ciudad.³³ Los textos que no se reeditan corresponden justamente al bloque de temática urbana. De manera simplificadora, podríamos presuponer que en los dos bloques de textos existe una correspondencia estética y temática: que a los cuentos campesinos corresponde el tratamiento realista, y que la incursión en la aquí denominada vanguardia se presentaría circunscrita al ámbito de la ciudad. Sin embargo, ya en una primera lectura se descarta la validez de la presuposición, que corresponde a una tipología mecanicista bastante irreal: ocurre que el cuento urbano “Desorientación” sigue una línea realista, centrada en el Quito mestizo que años más tarde retomará Icaza en *El Chulla Romero y Flores*, mientras que el cuento campesino y de caracteres indígenas, “Sed”, se distancia del realismo de la explotación del campesinado quichua al privilegiar la perspectiva del personaje escritor, fluctuando este segundo cuento entre el realismo, la metaficción moderna, y la vanguardia. Se debe reformular entonces el presupuesto de lectura, y considerar que probablemente la construcción general del libro oscile entre el realismo y la vanguardia: reconocer que *Barro de la sierra* es sobre todo un libro incómodo de leer, porque en la lectura de sus páginas predomina la sensación de enfrentarse con un autor aún en formación.³⁴

³³ Cfr. Renaud Richard, “Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a *El Chulla Romero y Flores* (1958)”, en Jorge Icaza, 1988: 179-210.

³⁴ Así parece que lo lee Antonio Lorente Medina, cuando sostiene que en esta obra “se resumen paradigmáticamente las tensiones existentes en el Ecuador de los años 1930-1934 entre la “vanguardia formal”, en sus diversas orientaciones –creacionista-ultraísta, psicoanalítica, nativista o socialista– y la “vanguardia social”, como consecuencia de un lento proceso de decantación literaria –en la que los acontecimientos político-económicos juegan un papel determinante– que se inicia hacia 1927 y culmina en 1934 con

Seguramente Icaza se refiere al cuento “Interpretación”, cuando habla del texto “escrito en dos partes”, aunque en realidad sean unas pocas páginas las que se escriban en el formato de doble columna: la interpretación que propone el título es elipse del conocido tratado de Sigmund Freud *La interpretación de los sueños* (1900). El protagonista, don Enrique, más indio que mestizo, fluctúa entre la inconfesable vergüenza que emerge en los constantes ataques racistas que le infinge su mujer —y que refleja su autovaloración persecutoria—, y el orgullo que presume de poseer un espacio singular, donde aplica el conocimiento de la interpretación psicoanalítica, que se convierte en un poder que exhibir ante los otros, demostración definitiva de cuánto se ha “blanqueado”. Se trata de un espacio concreto: un cuarto, ubicado entre el dormitorio de la pareja y la cocina, donde se exhibe una suerte de exposición. Es denominada la “sala de los sueños”:

Cuatro paredes con el traje retaceado de las exposiciones pictóricas; parches puestos de programas, volantes o carteles de teatro, parches de papeles pescados en el fondo de los bolsillos con la urgencia que requiere la fotografía rápida de un sueño hallado en la calle, le dan a la sala un aspecto de calzoncillos [sic] proletario. [...] Don Enrique da los campanillazos de la subasta; es el propietario de la colección, el ladrón de sueños, el archivero de fotografías tomadas con la máquina marca psicoanálisis. // La riqueza de la exposición progresó a pasos lentos; al otro día de una interpretación todos los hombres procuran cerrar con llave el armario del inconsciente (1933: 125).

Metáfora o espacio concreto —se puede pensar en un verdadero consultorio de psicoanálisis, o en una galería de fotografía y pin-

el triunfo definitivo del realismo social” (Lorente, 1995: 93). Lorente considera que “el triunfo político del conservadurismo oligárquico en 1931 trae consigo la radicalización del discurso literario” (101), cosa que en Icaza ocurre en 1934.

tura modernas— la sala de los sueños corresponde a un espacio del imaginario de las vanguardias, una exhibición menos estable y mucho menos “bien hecha” que el arte previo al cambio de siglo, que permite a don Enrique colecciónar los sueños robados de los otros (“¡Frailes sin hábitos conscientes! ¡Generales sin uniformes conscientes! ¡Políticos sin máscaras conscientes! ¡Prostitutas sin lujurias conscientes! ¡Criminales sin puñales conscientes!”) y ejercer poder sobre los demás, porque posee el conocimiento necesario para “desnudarlos”, como dice el narrador, a partir de la interpretación de sus “secretos” en los que emerge el subconsciente.

Los apuntes prendidos en las paredes tienen el hermetismo de las personas extrañas: rasgos absurdos que no se atreven a decir nada, anotaciones al pie de monigotes que parecen haber sido trazados por chiquillos vagabundos, líneas, caras, anotaciones.

Don Enrique hace la presentación.

—Este sueño pertenece a un gran criminal.

Desde el rincón junto a la puerta, agazapada a la esquina, se abre el absurdo de una interpretación plagada de rayas como cara tatuada. [...]

—Una paranoia que lo llevó a la borrachera; con el alcohol surgen los fantasmas; míralos en el sueño: este cabro con un solo cuerno en actitud de embestir a estos dos lirios que forman boca. Alguna imprudencia sexual de los padres cuando este hombre era niño [...] Todos los deseos instintivos que nos desviaron de la infancia, todo lo que queremos ver y sentir en la vigilia, y, por un juego de represión lo apartamos, sale en el sueño con careta de símbolo (126).

Esta arma de doble filo funciona bien mientras se destina a la interpretación de los casos ajenos, sin embargo, cuando se utiliza para revisar el propio sueño, detona un desenlace fatal, pues don Enrique tiene que asumir que su esposa lo engaña con un amigo (como en su infancia sentía que la madre lo “engaño” con el pa-

dre, al repetirse la situación de exclusión y verse él como tercero en discordia, nuevamente en un triángulo):

Puente hecho de carrizos, palos viejos y sogas podridas [...] Al frente, paisaje poblado de matorrales: selva espesa que abre ventosas enormes para tragarse el viento. El sexo sabe disfrazarse con estos ropajes; él conoce el truco y sonríe. Para tragarse a la esposa que le llama con un gesto apagado de la mano; está muy claro: deseo ferviente de ser solicitado por el paisaje frondoso, por ella. ¿Y el gesto apagado de la mano? Una segunda persona se superpone: la madre. Ella le sabía engañar llamándole con un gesto apagado de la mano cuando le dejaba solo en la choza y ella se iba con el taita. Se han identificado los términos madre y esposa. Iba a seguir con una comparación definitiva de: padre y amigo, pero la represión le gritó: Es un paralelo sin trascendencia. Mas el espíritu analítico que sabe aquilar el valor de un detalle así da un ligero rodeo hacia la verdad. Empieza a cruzar el puente. Crece el agua humedeciéndole los pies [...] La cara del taita. [...] El amigo arropado en el poncho del taita, se pierde por el camino que se abre en la selva. ¡Ya! Todo claro:

Madre= esposa

Padre=amigo (137 y ss.).

De inmediato, y ante el temor de que la historia se repita con la hija, don Enrique sufre un infarto mortal. Frente a tan convencional anécdota —el triángulo amoroso, el descubrimiento del esquema edípico en el psicoanálisis— sorprende el novedoso manejo de los recursos literarios. Destaca sobremanera el moderno despliegue de diálogos entre los cuatro personajes (la hija, el amigo, don Enrique y su mujer), que rompe la usual disposición gráfica de la página de prosa, y obliga a otra estrategia de lectura. La marca teatral de esta distribución dialogal es notoria —mas necesaria de señalar, al tratarse de un autor que viene del teatro de manera inmediata—, los llamados “diálogos con freno” —“lo que se

dice”— funcionan como los parlamentos dichos a otros, mientras que los “diálogos sin freno” —“lo que quieren decirse sin conocer el motivo y sin conocer el decir”— se plantean a la manera de los apartes dramáticos. Hay que recordar que ésta es la parte del libro definida por Icaza como de neta “influencia freudiana”, aquí están los “juegos literarios que no conducen a nada”. La innovación sería mínima si se tratara de un texto teatral³⁵ y obedeciera a otra distribución gráfica; la prosa híbrida es en sí misma un recurso de gran modernidad.

Volviendo a la entrevista con Ojeda, Icaza confiesa que a inicios de los años 30 se convierte en “devorador de libros”: “estuvieron los que llegaron a ser 14 tomos de las obras de Freud. Al devorar esos 14 volúmenes yo me quedé bajo una influencia terrible de Freud. Yo tenía Freud hasta en los bolsillos” (1991: 114). Es sorprendente la confesión de un autor al que muchas veces se le ha juzgado incapaz de construir personajes con profundidad psicológica. En todo caso, las lecturas que aparecen como intertextos en *Barro de la sierra* son en sí mismas las determinantes de la búsqueda de la palabra de la modernidad, que transformaron al realismo decimonónico en el realismo renovado al que pertenece también la generación del 30: Freud y Marx. Las nuevas realidades que se presentan entonces exigen la búsqueda personal dentro de este nuevo realismo.

Otro de los cuentos excluidos de la “obra definitiva icaciana”, “Mala pata”, es la historia de la vida de un hombre de mala suerte, el violinista Carlos Aparicio Vera, tan mala que ni hereda a

³⁵ En otras páginas del libro se pueden hallar antecedentes del monólogo interior: otra vez recuerdan a los textos de teatro para la puesta en escena que se mezclan con los diálogos, y que borran sus marcas tipográficas de paréntesis y cursivas, y constituyen un solo párrafo: “Arrellanado en el diván, don Enrique no encuentra la causa del malestar torturante que produce el diálogo; un diálogo tan sencillo, tan cortés y familiar [...] charla familiar... Insípida... ¡Insípida! ¿Por qué insultaba la charla con ellos...? ¡Es un indio... Un pobre diablo!” (132).

las beatas que lo criaron —pues la Iglesia se queda con la fortuna de ambas—, ni conserva su trabajo en el Ministerio porque lo pierde a raíz de que se proclama comunista en una entrevista pública, y sin tener culpa termina acusado de asesinar a un amigo. En cuanto a la estética predominante, se trata de un cuento con pinceladas de realismo de humor negro, y una importante construcción vanguardista; así, por ejemplo, la elíptica construcción del cuento como sucesión de estampas, subdivididas en apartados, llega a presentar una puesta en abismo, al incluir parte de una “nota de diario”, con un fragmento de la entrevista al personaje principal:

CON NUESTROS ARTISTAS

La vida.— El color político.— El violinista

Carlos Aparicio Vera partidario de las doctrinas de Marx

El narrador se personaliza en este apartado por primera ocasión, como un reporter —personaje de la modernidad por excelencia— en busca de un artista que entrevistar. Por el cansancio del colega que lo acompaña, al que le duelen los callos, deben entrevistar al primero que pase, y el desafortunado es el violinista Vera. No teniendo mucho que comentar, dice que está intentando “organizar el Sindicato de los Trabajadores de la Música”, y añade su sentencia de desempleo: “porque yo, para que ustedes lo sepan... ¡Soy comunista! ¿Me oyen ustedes? Co...mu...nis...ta. Los explotados son mis hermanos” (Icaza, 1993: 146).

De la publicación incluida, se desprende otra vez un efecto de metaficción, al alternarse la entrevista con sus consecuencias, siempre desde la voz del *reporter*:

El artista tuerce mi interrogación hacia pequeñas aficiones deportivas.

(Pasa a la página octava).

No necesitaron pasar a la octava página las tres mil personas

que saborearon el artículo para reaccionar agresivamente ante la palabra co...mu...nis...ta.

Co...mu...nis...ta...

-¡Oh!

-Común...

-Comunero.

-¿Cómo? ¿El?

-Come...comer... ¡Ah!

-Con gritos. Peligroso.

-Cojudo.

-Majadero.

-¡Ladrón!

-Degenerado (146 y ss.).

De inmediato el casero lo desaloja, las posibles aspirantes a novia lo descartan como prospecto, el jefe lo corre, los burgueses buscan venganza, los amigos lo desconocen, un perro lo orina, y él, que se siente Napoleón Bonaparte por un rato —como cúspide revolucionaria— se vuelve a encontrar con su característica “mala pata”. Un año transcurre desde entonces hasta el siguiente fragmento, probablemente el más interesante del libro. La relación con la mujer con quien vive en unión libre se deteriora por falta de dinero. Entonces Icaza divide en dos la página a lo largo de dos hojas, y coloca en cada columna el diálogo interno de cada personaje. No nombramos la idea del monólogo interior que —dice Icaza— es un recurso de Europa solamente, sino que seguimos su propuesta del diálogo interior de ambos personajes.³⁶ En el que corresponde

³⁶ Dice Icaza: “No hay monólogo interior en Hispanoamérica. Sólo hay diálogo interior porque nuestro espíritu todavía no está cuajado, no está hecho, no está completo. El espíritu es un producto de la historia, de la vida” (Ojeda, 1991: 126). “En *El Chulla* no sólo hay una parte técnica en que yo descubro ese diálogo interior (porque indudablemente, sin orgullo y sin modestia, yo sí creo que es un pequeño acierto esto de haber hecho, en vez de monólogo interior, diálogo interior). A través de este diálogo interior yo doy una solución al conflicto del Chulla” (127).

a la mujer, columna de la izquierda de la página, se entremezcla lo que dice en voz alta, en su reclamo al violinista, y lo que piensa: “Como él se emborracha todas las noches. Por eso le [b]otaron del empleo. Qué me importa que me oigan los dueños de casa: eso mismo es lo que quiero, que me sepa todo el mundo cómo me tienes”. En la columna de la derecha aparece de manera paralela lo que piensa el hombre, lo que da la ilusión de poder ser leído como ocurre, es decir, de manera simultánea: “¡Arrarray...! ¡Qué pulga tan bruta! Qué hediondez... ¿Será la cobija? Ji... ji... ji... Debe seguir el consejo que le dio un amigo en la cantina: *hazte el pendejo; no le hagas caso*. Un tren..., un trasatlántico, un avión, un caballito bien ensillado que sepa perderse en la llanura, que le aleje de toda esa podredumbre... Desaparecer, morir, ¡matar!” (152 y ss.). Resulta inevitable comparar esta estrategia del registro simultáneo de dos personajes, con una obra muy posterior: *Rayuela*, de Julio Cortázar, que aparece 30 años después, y exacerba este tipo de construcción de monólogos interiores que se alternan línea a línea.³⁷ En todo caso, y aunque se desdiga Icaza de estos recursos “que no conducen a nada”, hay un experimentalismo remarcable en su primera incursión narrativa.

Pensando en una vanguardia concreta, la construcción de Icaza suele filiarse además del realismo, al expresionismo, en su predilección por los personajes marginados, la paleta ocre, la construcción de anécdotas en momento límite. Pero en esta obra, y a pesar del título, encontramos mayor proximidad con la representación de lo simultáneo de tipo cubista, o la libre asociación del surrealismo. En ambos casos, la incursión en la vanguardia se ciñe a momentos de pérdida justificada de la coherencia, debido a la

³⁷ Agradezco a Abdón Ubidia la referencia de haber sido testigo de que en su estancia en Ecuador, Cortázar admitió conocer la obra de Icaza, y que una de las consignas de su generación había sido aprender de estos primeros realistas del siglo XX, y luego apartárseles.

exacerbación de los sentidos a partir del consumo de alcohol, por ejemplo, que lleva al narrador focalizado o en primera persona a una asociación libre de tipo surreal, y, en el caso del cubismo, a que en un solo tiempo la construcción nominal acumule objetos provenientes de diversos espacios. Citamos esta vez del cuento “Sed”:³⁸

Cuatro botellas..., tres copas. Nos hemos bebido el tres de copas veinte veces. Intoxicados de copas de baraja nos dedicamos a las copas del alcohol. Se me empiezan a duplicar las cosas: dos mesas, ja... ja... ja...; dos bujías, ja... ja... ja... Se duplican las personas. ¿Uno por uno? No sé bien si son dos o tres tenientes políticos.

Uno de los frailes, cada vez que se acerca a una de las dos Rosas, le mete una de las dos manos debajo de uno de los dos trajes; tal vez buscándole una de las dos pulgas... je... je... je... [...]

Sobre la cama de las dos Rosas, veo cuatro pies, cuatro piernas –quizás haya llegado a la beodez completa– ya no se duplican, se cuadriplican... ja... ja... ja... ja... (52 y ss.).

Habíamos dicho ya que este cuento de denuncia, en que se narra el desvío del agua para beneficiar a un latifundista en desmedro de la comunidad, constituye una narración metaficticia, a partir del narrador urbano que viaja al campo en busca de un personaje o de un tema para escribir “un cuento que tenga sabor a tierra serrana” (39). La sed del título es la de los indígenas, sobre todo la de los niños, pero también en el sentido de la narración que habla de cómo se construye esta narración; es la sed del que podríamos calificar de “escritor vampiro”, ansioso por hallar “un personaje aguado, jugoso para [su] cuento” (40), que bebe de la realidad ajena para

³⁸ En “Mala pata”, nos referimos al fragmento que inicia: “El jazz. La cerveza a sucre la botella. La copa de cognac a ochenta centavos. Pies destructores del entablado. Tangos que parecen pasillos y pasillos que parecen sanjuanes. Mujeres que sirven de baberos para los borrachos bailarines” (160).

llenarse de material de escritura, y que metafóricamente equivale a la picadura del zancudo del cierre del cuento, para evitar la cual el escritor se escuda en el disminuido cuerpo de un indio.

Para concluir, asumimos que el motivo de que este primer libro de cuentos, complejo e inestable, se lea como inicio del Icaza indigenista, se debe primordialmente a que la lectura inmediata definiría al autor como representante de la literatura del realismo social ecuatoriano: tan sólo al año siguiente de publicado *Barro de la sierra* aparece la obra icónica de Icaza, *Huasipungo* (1934), y desde entonces se le definirá como narrador indigenista. El autor indigenista soslaya desde entonces al autor experimental. Y es poco común que un escritor encuentre su poética desde el primer intento.³⁹

Si repasamos las imágenes del autor y la obra en los cuentos revisados —de enorme modernidad— consciente y subconsciente se convierten en dos instancias de composición; necesitan de la página dividida en dos: este nivel de análisis nos permite considerar —retomando los textos aquí analizados— que la “Interpretación” —en todos los sentidos— resulta viciosa y letal cuando se convierte en autointerpretación inmediata: el analista y el paciente —aun en el momento onírico— son una sola instancia, y la revelación que de aquí resulta es intolerable; esto bien puede constituir una

³⁹ Sobre esta acentuación de la poética de un autor en poco tiempo, vale la pena recordar las palabras de Atanasio Viteri, hacia 1934: “Pocos años y vamos a una ecuatorianidad sólida. El cuentista camina al asalto de la novela doctrinaria. De *Taza de té*, pequeño burguesa, a Camarada; de *Barro de la sierra a Huasipungo*, culminación del indio; de *Horno* a la novela montuvia *Los Sangurimas*; del ridículo cruel, deshumanizado de *Un hombre muerto a puntapiés*, al humano sentimiento de lo ridículo *Vida del aborcado*”. Valga recalcar cómo compara no sólo obras previas y posteriores, sino obras cuentísticas con novedosas. Y en esta línea añade, sobre una idea interesante y aún por explorar: el inicio de la ruptura en el cuento: “De todas partes al mundo proletario. Y siempre con sed, con saña, con fiebre de destruir para construir. Vanguardia de energías. Con todo esto puedo asegurar que la renovación literaria del Ecuador —estética y doctrinaria— comenzó con el cuento” (Viteri, 1934: 5).

metáfora de la narración de vanguardia en constante autofagia.⁴⁰ En contraposición emerge el modelo del escritor de “Sed”, decidido a escribir sobre los otros, que incluso se protege de la realidad palúdica con los cuerpos de estos otros; imagen dura del realismo indigenista, según alguna crítica de Icaza.⁴¹ En todos los casos, lo que no se dice es lo que determina las acciones, siendo necesario el papel de un lector activo.

Podríamos añadir que en la composición de este libro de 1933 se debate una polémica determinante para toda una generación, que rebasa las fronteras nacionales: indigenismo rural o literatura urbana y mestiza,⁴² realismo o experimentalismo, vanguardia política o vanguardia estética, líneas más intocables para la crítica y la historiografía literaria que para las obras y los autores, que generalmente y sin mayor culpa, combinan ambas en algún grado. Esta polémica en el caso de Ecuador —emblemática, por la celebración coincidente de los centenarios en las figuras de Pablo Palacio y Jorge Icaza— queda aún por revisarse. La ocasión del centenario parece el momento justo para arriesgar lecturas que no ratifiquen los encasillamientos y se queden en los marbetes de “Palacio vanguardista” e “Icaza indigenista”. Como dice Alicia Ortega en el estudio introductorio a los *Cuentos completos* de Icaza:

⁴⁰ Cfr. Yanna Hadatty Mora, 2003.

⁴¹ Así, por ejemplo, en Jorge Enrique Adoum, “Prólogo” a *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas, Ayacucho, 1980: “Y ese es el problema de Icaza y de la novela indigenista, porque nadie conoce al indio, por lo menos en el Ecuador. Y no creo que autor alguno haya podido jamás crear un verdadero personaje de novela que tenga una personalidad distinta de la del novelista, que pertenezca a un universo cultural que a éste le resulte desconocido por razones étnicas, lingüísticas y geográficas o sociales. Icaza no fue indio ni, como José María Arguedas, se formó durante su infancia en una familia indígena” (LI).

⁴² Así ocurre en el caso peruano en 1927, entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. El muy interesante material se encuentra recogido en *La polémica del indigenismo. José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez*, ed. Manuel Aquézolo Castro, Lima, Mosca Azul Editores, 1975.

Tradicionalmente se ha leído el devenir de la literatura ecuatoriana del siglo XX como el desarrollo de una línea bifurcada en dos: por un lado, una narrativa procedente del realismo positivista europeo, y, por otra, una de expresión experimental y vanguardista. [...] Cabe decir que no se pueden establecer demarcaciones claras y fijas entre ambas tendencias, pues lo que suele suceder es que ambas tendencias estéticas se funden en la mayoría de nuestros escritores, como respuesta al mismo impulso contestatario, propio de comienzos del siglo XX (2006: 6).

Es necesario regresar a los textos para recuperar la conciencia de que ambos autores representaron en su momento una ruptura narrativa, como la representaron muchos otros de sus contemporáneos, pues en su diversidad todos se afirman enfrentados con el realismo del cambio de siglo, y con la prosa modernista o posmodernista, que representa la convención para entonces.

Bibliografía

- Barrera, Isaac J., 1955, *Historia de la literatura ecuatoriana*, vol. IV, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carrión, Benjamín, 1958, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- , 2001, *La patria en tono menor. Ensayos escogidos*, México, FCE.
- Couffon, Claude, 1961, “Conversación con Jorge Icaza”, en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, núm. 51, París, agosto, pp. 49-54.
- Cueva, Agustín, 1986, “Jorge Icaza”, en *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito, Planeta.
- Hadatty Mora, Yanna, 2003, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa de vanguardia iberoamericana (1922-1935)*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.

- Harrison, Regina, 1996, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX y XX*, Quito, Abya-Yala/Universidad Andina Simón Bolívar/Subsede Quito.
- Icaza, Jorge, 1933, *Barro de la sierra* (cuentos), Quito, Editorial Labor.
- , 1961, *Obras escogidas* (pról.. de F. Ferrández Alborz), México, Aguilar.
- , 1988, *El Chulla Romero y Flores* (coord. de la ed. crítica Ricardo Descalzi y Renaud Richard), Madrid, ALLCA (Col. Archivos, 8).
- , 2006, *Cuentos completos* (estudio introductorio, cronología y notas de Alicia Ortega), Quito, Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar/Subsede Quito/Ministerio de Educación/Libresa.
- Lorente Medina, Antonio, 1995, “*Barro de la sierra* y las tensiones de la modernidad en el Ecuador de los 30”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos, *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica. Actas del I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 93-101.
- Mariátegui, José Carlos y Luis Alberto Sánchez, 1976, *La polémica del indigenismo* (comp. Manuel Aquézolo Castro), Lima, Mosca Azul Editores.
- Ojeda, Enrique, 1991, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza con una entrevista a este escritor*, Quito, Casa de la Cultura del Ecuador.
- Varios autores, 1980, *Narradores ecuatorianos del 30* (pról. de Jorge Enrique Adoum), Caracas Biblioteca Ayacucho.
- Viteri, Atanasio, 1934, *El cuento ecuatoriano moderno. Estudio sinóptico*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales.