

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura,
Mención Literatura Hispanoamericana**

**Humberto Salvador: una escritura marginal en la
vanguardia de la narrativa latinoamericana del siglo XX**

Raúl Serrano Sánchez

2005

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Raúl Serrano Sánchez
Quito, 30 de septiembre del 2005

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura,
Mención Literatura Hispanoamericana**

**Humberto Salvador: una escritura marginal en la
vanguardia de la narrativa latinoamericana del siglo XX**

Raúl Serrano Sánchez

**Tutor
Raúl Vallejo**

Quito, 2005

A mis amigos del Área de Letras de la
UASB: Alicia Ortega, Alexandra León,
Fernando Balseca y Alejandro Moreano.

Para la gente de *K'Jente*;
ellos saben por qué.

A Raúl Vallejo, por los diálogos y
observaciones lúcidas antes y durante el
desarrollo de este trabajo.

A Cristina, Gabi y Juan Sebastián,
mi tribu que siempre está en la vanguardia.

Es muy comprensible que los que más desean eliminar la vanguardia no se hayan interesado mucho por saber qué es en realidad. En cambio, resulta curioso que sus partidarios no hayan contribuido más que sus enemigos a dilucidar lo que admiran. El concepto de vanguardia tiene, pues, que ser aclarado.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

...Permítame ahora felicitarle doblemente por su delicioso juego y asegurarle que, si en la ciudad ha perdido una novela, ha ganado en cambio un admirador en éste, que le estrecha la mano cordialmente.

SALVADOR NOVO

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Tras las huellas de un rezagado

I. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA

**Vanguardia histórica: vínculos, postulados
y diferencias entre Europa y América Latina**

La vanguardia ecuatoriana: tradición de la ruptura

La vanguardia literaria y la vanguardia política

**La generación del 30: por una redefinición
de la vanguardia**

Pablo Palacio: ¿un vanguardista en solitario?

II. HUMBERTO SALVADOR: UN AUTOR EN BÚSQUEDA DE UNA ESCRITURA PERDIDA

Biografía armable y desarmable de un “proscrito interior”

Marx: utopía y revolución en Salvador

Freud y Salvador: esquema de una pasión sin tregua

Alucinantes alucinados

Del cine y sus delirios

III. DOS CUENTARIOS DE VANGUARDIA: *AJEDREZ Y TAZA DE TÉ*

***Ajedrez*: escritura y estructura de
un discurso de ruptura**

Los personajes, su conflicto y su medio

**La casa de una señorita Satán
El amante deshabitado**

Las linternas indiscretas

***Taza de té: fantasmas de una
ambigua modernidad***

De ilusionados y muñecos subversivos

Mujeres que odian los espejos

**Un poeta devorado a puntapiés
y un caso de paranoia por diagnosticar**

De las partes intocadas

**IV. UNA RAYUELA PERDIDA, UN AJEDREZ ENCONTRADO:
*EN LA CIUDAD HE PERDIDO UNA NOVELA***

¿Una novela que es antinovela?

Otra teoría de la novela

V. POÉTICA DE LA CIUDAD DE UN VANGUARDISTA

En un lugar con nombre

El ángel de la ciudad

La novela de una ciudad perdida

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

TRAS LAS HUELLAS DE UN REZAGADO

En estas páginas se pasa revista a la vida y obra de Humberto Salvador (Guayaquil, 1909-1982), uno de los escritores ecuatorianos perteneciente a la llamada por Benjamín Carrión “Generación del 30”. Los textos de Salvador, si bien en su tiempo tuvieron cierta acogida por parte del público y la crítica, luego cayeron en franco y casi total olvido.

El porqué de ese olvido sobre una obra y un autor al que, según lo confesara Carrión, el reconocimiento (sucedió con casi todos sus contemporáneos) primero le vino de fuera y no de sus compatriotas; un autor al que a su vez, y como gran salida, se lo encasilló, por parte de cierta crítica, en el cliché de ser el icono solitario del “realismo socialista” (tendencia poco o nada cultivada por los del 30 y que Salvador no ejerce); además se ha dicho que su novela *Trabajadores* (1935) era lo más representativo de cuanto escribió.

Salvador es un autor al que una crítica insólita (sabemos que en literatura y arte las comparaciones son odiosas), a más de definirlo como “fácil”, lo equipara con contemporáneos como Jorge Icaza, pasando por alto, entre otras cosas, que la naturaleza de sus mundos es paralela, no semejante:

Es por lo demás, un escritor fácil, con habilidad para crear situaciones y una apreciable dosis de observación para lo nacional. Pero al compararse con un artista de la talla de Icaza resaltan sus aspectos débiles. Ni la sinceridad de éste, ni la patética elocuencia, ni esa visión intuitiva y singular que abarca la realidad y la concentra para dotarle del máximo poder expresivo le pueden ser atribuidos.¹

¹ Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991 [1961], p. 20.

Estamos frente a un autor sobre quien no se deja de repetir —sobre todo en los manuales de literatura y otros que expresan o bocetan un canon— que a pesar de tener una obra vasta e irregular, como sucede con todo escritor, en él sólo destacan el texto mencionado, *Camarada* (1933), y *La fuente clara* (1946), con la que dará un giro hacia el psicologismo de forma total.² A propósito de los personajes de *Camarada*, Mario Benedetti (el uruguayo no se ocupa de *Trabajadores* ni de los textos vanguardistas), formula esta observación que se apega a las que se han dado respecto al realismo socialista con el que, incluso, un texto como *Camarada* tiene una filiación aparente. Anota el crítico:

En el período de más crudo y textual realismo, el personaje se borra para proletarizarse. Especialmente en la zona de realismo socialista, el mundo no sólo se divide en buenos y malos, sino también en transparentes y espesos. Para los personajes de Humberto Salvador, por ejemplo, cualquier problema del individuo está tan encasillado por la realidad social, que paradójicamente se vuelve inverosímil: nunca la presión exterior es capaz de derribar la última barrera de la conciencia, siempre hay un territorio, a veces lindante con la muerte, en que el individuo puede atrincherarse y ser él, sólo él.³

En efecto, esa noción de “inverosímil” es lo que hace que, en la novela de Salvador, el personaje o el sujeto ponga en crisis una conciencia que es la misma que el autor debe encarar cuando, desde la sospecha de lo políticamente correcto, su escritura ya no es ese “atrincherarse y ser él” (libertad que consigue en sus textos vanguardistas), sino un autor que desde la toma de posición (impuesta por la presión ideológica del contexto) busca no traicionarse ni traicionar a sus criaturas. De ahí que *Camarada* sea un ejercicio de erotización de aquello que se sabía como extraño, indiferente a quienes, desde su condición

² Así ocurre en el texto de Ernesto B. Proaño, *Galería de lírica, ensayo y relato*, Cuenca, El Tiempo, 1969, 4a. ed., en donde se afirma: “[...] uno de los escritores más fecundos del país. Su obra se resiente precisamente por ello. Es desigual. Pesada, por el recargamiento que sufre de las aficiones de su autor para transitar por los caminos del psicoanálisis, el freudismo y Marx, en forma hasta cierto punto indigenista”, pp. 310-311.

³ Mario Benedetti, “Temas y problemas”, en *América latina en su literatura*, Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, UNESCO / Siglo XXI, [1968] 1972, pp., 364. El mismo texto se recoge en *El ejercicio del criterio. Obra crítica, 1950-1994*, Barcelona, Seix Barral, 1995, bajo el título de “Subdesarrollo y letras de osadía”, pp. 22-41.

de proletarios o marginales (los actores trascendentales), supuestamente no podían padecer ni derribar esos obstáculos que en el caso de los personajes salvadorianos de *Camarada* sí lo logran; pues, como ocurre con una de las mujeres de la novela *Toya*, uno de los conflictos en los que se bate es su identidad sexual al saberse lesbiana.

Resulta reveladora la apreciación que en su momento, el francés Valery Larbaud ofrece sobre esta poco comentada novela de Salvador en el Ecuador. Valoración en la que destaca el trabajo del poeta ante materiales sustraídos del entorno sociopolítico y “la sinceridad del arte” de Salvador:

En el libro *Camarada*, la descripción del ambiente, y los retratos de los hombres y las mujeres, dan una fuerte impresión de realidad, a la vez humana en el sentido universal y local, geográfica. Eso, ni la estadística, ni la Economía Política nos lo pueden dar. Solamente un gran poeta. –Hay en la crítica del sistema social, algo que recuerda en los detalles crudos y terribles, a Juvenal, y a San Agustín en la condenación inapelable de tal sistema. Esas coincidencias con grandes obras escritas en otros tiempos, y en otras condiciones de vida, no tienen nada que ver con la imitación o la mera cultura literaria. Son pruebas de la verdad de mi visión y de la sinceridad del arte de Humberto Salvador.⁴

Pero sucede que sobre aquel hombre que en solitario, casi clandestinamente, se dedicó a estudiar e introducir lo que para la época se llamaba el freudismo (son los años de la década de 1920), de enorme incidencia, al igual que el marxismo, en los escritores ecuatorianos y latinoamericanos de la vanguardia, de la que Ecuador participa sin llegar a destiempo, poco es lo que se ha comentado; un hombre que, después de haber intentado la poesía y el teatro, sobre el que hay mucho por decir, se inauguró en el cuento nacional con *Ajedrez*, para entonces en plena irrupción ya con Pablo Palacio y *Un hombre muerto a puntapiés*, *La mala hora* de Leopoldo Benites Vinueza y la novela preindigenista *Plata y bronce* de Fernando Chaves (todas de 1927), mientras el libro de Salvador es de 1929. Un año después, sin dejar de profundizar en el desentrañamiento de las tesis del psicoanálisis,

⁴ Valery Larbaud, cita incluida en las solapas de *La fuente clara*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946

este mismo hombre, al que todos sus contemporáneos definen como “excesivamente tímido y huidizo”, publica una novela con un título que es toda una poética de la provocación: *En la ciudad he perdido una novela*; y es el mismo sujeto que en 1932 lanza un libro inusualmente voluminoso para ser de cuentos, con título tan inquietante y perturbador como los de su contemporáneo Palacio: *Taza de té*. Cerrando el ciclo, que hemos definido como el de su obra de vanguardia, esto es el de la hora de la revuelta y la fundacional, publica el ensayo *Esquema sexual* (1933, Santiago de Chile), y en Quito *Camarada*. Títulos que son parte de una bibliografía que no podía pasar desapercibida. La pregunta es ¿por qué se la pasó por alto durante varias décadas? A pesar de que un crítico contemporáneo de Salvador como Augusto Arias, para quien este autor “es novelista conocido en todos nuestros países”, con gran olfato advertía en su momento:

El crítico del futuro que se detenga frente a su obra, encontrará material para juzgar de particularidades idiosincráticas del medio en el cual ha vivido el escritor, exprimiéndolas en sus libros que, si bien se examina, continúan y desenvuelven una historia de unidad, acaso la de la burguesía y la clase media, la del empleado público y el hombre de escasos recursos, la del intelectual que se ve cohibido de actuar en donde es fácil la llegada de los más despiertos; la de las mujeres sensibles o sensitivas, pero también, en algunas veces privadas por el brillo, por el similar.⁵

Recordemos que Salvador estudió jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador y que *Esquema sexual* es su tesis doctoral. Texto que es suma y síntesis (ensayo trasgresor) de todo lo que significó su exploración en las aguas del psicoanálisis; hemos anotado que es un libro trasgresor porque en sus páginas circulan una serie de cuestionamientos respecto al régimen sexual burgués, y cómo éste, con todo su aparataje ideológico (iglesia, escuelas, colegios, familia) se impone a través de una serie de taras y tabúes que distorsionan todo lo que tiene que ver con el cuerpo, el deseo y el placer;

⁵ Augusto Arias, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, 5a. ed., pp. 343-344.

asuntos que los narradores del 30 supieron tratar de forma reveladora. Es más, en los primeros textos narrativos de Salvador este es un tema central, de ahí que por esos años se cuestionara el tratamiento de estos temas por poco “revolucionarios”, como se desprende del artículo “Nuestra literatura sexológica” de 1934, en donde se demanda esto:

Iniciemos, sí, una obra de reconstrucción social y económica que redunde en beneficio de las clases explotadas; más no, ya que es degenerar en chochez de exorbitante lujuria, sigamos engañando al público consumidor de papel impreso con maravillosas e infecciosas fantasías, nacidas al calor de la “brutalidad del sexo” y procreadas bajo el estremecimiento de una pasión irrefrenada [...]⁶

Esquema sexual, como sus tres libros de narrativa, ahondan, desde el drama de sus personajes, en “la brutalidad del sexo” y “el estremecimiento de una pasión irrefrenada”, que mejor sería decir pasiones insondables. Esta prospección en lo sexual, llevó al crítico Luis Alberto Sánchez en su momento a afirmar que “los escritores ecuatorianos viven obsedidos por el sexo” [...] Más que ninguno, Humberto Salvador, que entremezcla lo freudiano, lo [sic] libido y la proclama, en sus libros”.⁷ Ante esta acusación, Benjamín Carrión, sale al paso observando:

La irreverencia sexual, la desnudez sexual, la no elusión sexual de los novelistas ecuatorianos contemporáneos, en su período inicial, es uno de los aspectos más interesantes de su rebeldía, de su espíritu revolucionario en su etapa infantil; un aspecto del extremismo propio de los neófitos de toda nueva religión. Pero aspecto adjetivo, en suma, como el de la mala palabra.⁸

Ante el cuestionamiento del crítico peruano a las obsesiones de Salvador, Carrión tiene una respuesta que, a no dudarlo a su vez es una mirada, otra más, respecto a las propuestas y búsquedas de nuestro autor dentro lo que es su universo temático:

⁶ Jaime Sánchez Andrade, “Nuestra literatura sexológica”, en *Nervio*, No. 1, 2, Quito, julio, 1934, p. 84.

⁷ Citado por B. Carrión en “La novela ecuatoriana contemporánea: ensayo de interpretación” [1950], en Gustavo Salazar, comp., *Benjamín Carrión: La suave patria y otros textos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1998, p. 105.

⁸ B. Carrión, *ibíd.*, p. 105.

El caso de Salvador es, en realidad, muy notable. Una curiosidad intelectual poderosa, al servicio de una personalidad ávida de modelarse y remodelarse, a tono con la verdad científica de la hora universal. Y un deseo de justicia, *una pasión de piedad por sus semejantes*, lo lanzaron sin reservas, sin regateos, tras las grandes antorchas prendidas –cada una en su horizonte- por los dos grandes judíos: Marx y Freud. Y entonces, el ensayista de *Esquema sexual*, aprovecha su propio material para hacer el relatista de *En la ciudad he perdido una novela*, *Trabajadores*, *Camarada*, *Prometeo*, *La fuente clara*.⁹

Sí, su ensayo más los tres libros narrativos (*Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té*) corresponden y convergen en todo lo que las vanguardias de su tiempo postulaban dentro de sus programas y proyectos renovadores. Es de estos títulos de los que nos ocupamos en este trabajo, que convierten a Salvador en un autor de excepción, al igual que lo es Palacio dentro del movimiento renovador e iniciador de la nueva literatura ecuatoriana que se opera en 1930. Porque, y hay que decirlo claro, los autores de *Los que se van* (Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara), más José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, y los indigenistas Jorge Icaza, Alfonso Cuesta y Cuesta, Jorge Fernández, Sergio Núñez, y el realista y también mágico Ángel F. Rojas, son tan vanguardistas como lo son Palacio y Salvador, porque su proyecto de escritura es fundacional y de ruptura. Salvador se convierte en socio directo de Palacio en todo este período, demostrando que, dentro de lo que es la literatura urbana y subjetiva del realismo abierto, en la que el autor de *Un hombre muerto a puntapiés* brillaba en solitario, la verdad es que siempre tuvo un compañero que desarrolló todo un correlato con relación a sus propuestas vanguardistas.

Es sobre este “cronista grave, sin humorismo, de la vida ciudadana de su tiempo”;¹⁰ sobre este autor “raro”, acusado de narrar la vida de personajes nada “históricos”, que se ha

⁹ B. Carrión, *ibíd.*, p. 105.

¹⁰ Así lo define Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 246.

dicho muy poco; y lo escaso que se ha comentado sólo es el inicio de un proceso de relectura y recuperación. De esos comentarios destacan los apuntes que la crítica española María del Carmen Fernández (ella hará el estudio introductorio de la segunda edición de *En la ciudad he perdido una novela*) lanzó en su ensayo sobre Pablo Palacio en la década de 1990.¹¹ Lo que se ha dicho, no pasan de ser valoraciones fugaces sobre un autor que fue considerado en su hora como el primero en plantear la ciudad y sus fantasmas, casi todos provenientes de esa ambigua e inicial clase media, como protagonistas de unas historias alucinantes, extrañas, que en su momento —no podía ser de otra manera— generaron reacciones adversas que no dejan de confirmar la extrañeza que los temas y situaciones abordados por su escritura producían, y que se tornan (es lo que no se vio en el país) sutilmente provocadoras y desentrañadoras, a la vez que descaradamente irónicas como sucede con su par, la narrativa palaciana.¹²

Salvador es un autor que construye una “literatura menor”, si por tal tenemos a esa que no es inferior a otras, sino que por secreta, peculiar, clandestina y marginal, es una contraliteratura; o sea, un discurso antihegemónico, cuyas virtudes no se han agotado ni han envejecido, sino que más bien se han resignificado. Ese autor “menor”, sobre quien críticos como Agustín Cueva y Alejandro Carrión (este último años después dirá lo contrario), han emitido juicios lapidarios o como se duele decir “negativos”.

¹¹ En el 2000, la italiana Raffaella Salmeri presentó como tesis de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, el trabajo: “La hiperconciencia del acto creativo en algunos textos de la narrativa ecuatoriana del siglo XX”, le dedica el capítulo “*En la ciudad he perdido una novela*, de Humberto Salvador: La pérdida y el hallazgo”. (Este texto se puede consultar en la biblioteca de la UASB).

¹² Los asombros y desconciertos que produce la obra salvadoriana, en concreto su novela de 1930, se hacen evidentes también en lectores actuales, cfr., Orlando Pérez, “La emoción evanescente: una mirada a la visión amorosa de Humberto Salvador en *La ciudad he perdido una novela*”, en *Letras del Ecuador*, No. 188, Quito, julio, 2005, pp. 18.-23.

Cueva, desde visiones dogmáticas (respetables, lo que no quiere decir compartibles), sostuvo que la de Salvador era una obra “esquemática”,¹³ carente de imaginación, por tanto no había por qué ocuparse de ella. Pero sucede que, a buena hora, la literatura es un cuerpo deseado y deseante, por tanto viviente (además de ser, “ciertamente un país”, como sostenía el maestro José de la Cuadra), siempre será ese pozo de renovadas revelaciones. Si para un tiempo unos textos significan y tienen tal intencionalidad, en otros esos textos y sus posibles significados e intencionalidades se van trastocando, porque como apunta Fernando Balseca:

Hay un saber arcano que aparece en las grandes obras literarias. Es un saber del sujeto, no únicamente del paisaje, del entorno, o de la historia. La literatura acarrea un saber antiguo que se resuelve como saber de cada uno. La condición humana sería la exploración básica de la literatura, y esta búsqueda se proyecta mucho más allá del dominio de lo nacional y lo local.¹⁴

La obra de vanguardia de Humberto Salvador se involucra con ese tipo de saber, y entre sus obsesiones centrales, como en toda buena literatura, lo básico para su autor fue esa indagación, que es toda una aventura, en torno a la condición del sujeto de su tiempo que debe enfrentar una modernidad que se le presenta como una “sangrienta” partida de ajedrez, como décadas después les resultará toda una *rayuela* a las criaturas cortazarianas. Insistir en esas exploraciones es algo que Salvador, en parte, cierra (luego reabrirá, como es lógico, otras tesituras) con su formidable *Taza de té*. Él, como Palacio, participaba de esa noción de que la escritura sobrepasa lo subrayado por Balseca, “lo nacional y lo local”, por lo que parecería ser que esas acusaciones de que Salvador acometía una literatura

¹³ Agustín Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)”, en *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993, p. 118. Por su parte, Carrión señala, refiriéndose a la novela urbana: “Pionero de tal novela, ansioso de entregarnos personajes de dimensiones completas, *pero limitado por falta de ‘ángel’ creador*, Humberto Salvador merece citarse en primer lugar”. En “La novela”, *Trece años de cultura nacional. Ensayos. Agosto, 1944-1957*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, pp. 61-62. (La cursiva es mía).

¹⁴ Fernando Balseca, “Los ríos profundos de José de la Cuadra: lo montuvio y lo nacional”, en *Kipus*, No. 16, Quito, II Semestre 2003, pp. 103-111.

“extranjerizante y desasida”, hoy sabemos que no era una condena sino, tal vez, el mejor y más involuntario de los elogios que pudieron dársele.

Este trabajo pretende examinar esas exploraciones, y darle a libros como *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té*, así como a su hacedor, el lugar que “el cuentagoteo” del que habla Carrión con relación a la práctica de una crítica mezquina, le fue escamoteando. Práctica a la que hay que sumar un tiempo de encrucijadas y debates en los que la acción y noción de lo político se imponía frente a lo que teniendo tanto de tal, como es el proyecto vanguardista que encarna Salvador, no era sino su más firme y coherente correlato.

Además, estas páginas, también son un tributo y un ajuste de cuentas para un autor al que supe descubrir una mañana de verano quiteño, al comienzo de 1980, metido en un bus como un inmigrante más, en el que sonaba algún bolero de Patricia González. Yo tenía entre manos *En la ciudad he perdido una novela*, convencido de que daría con esa ciudad perdida que empezaba a descubrir en las páginas de su ficción, y en la que me resultaba desconcertante y revelador, amén de grato —extraordinariamente grato— saber y confirmar que un ecuatoriano nacido en Guayaquil y criado en Quito (esa ambivalencia entre lo andino y lo costeño), por esos azares de la vida que en él no fue nada fácil, no sólo que había escrito uno de los *cantos* más conmovedores y bellos sobre una ciudad que se ama en tanto es —como las mujeres que persiguen sus personajes— un enigma que nunca sabemos cuándo se parece al amor y cuándo al espanto. Sí, fue grato saber que ese hombre del que para entonces poco sabía de su pasado, con sus textos entraba a ser parte de esos momentos de locura, de revuelta, de resurrección y gestación de una literatura tan moderna que supo rebasar los mapas de lo local y lo nacional como pocos. Creo que con Salvador y su obra se cumple aquello que anota Wittgenstein: “Las obras de los grandes maestros son soles que

se levantan y se ponen en torno a nosotros. Así, volverá el tiempo de cada gran obra que por ahora haya declinado”.¹⁵

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Aforismo: cultura y valor*, Colección Austral, v. 381, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 53, 3a. ed.,

I. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA

Vanguardia histórica: vínculos, postulados y diferencias entre Europa y América Latina

Nos ha tocado vivir en una época en la que el mundo entero siente angustia de renovación. La sociedad está atormentada por hondos problemas económicos, estéticos, científicos. El individuo pierde importancia cada día, para que el grupo adquiera gran valor.

H. SALVADOR¹

Hablar de la vanguardia latinoamericana significa examinar fechas y hechos que son el marco en el que esa vanguardia operará; marco que debe considerar la vanguardia europea cuyo radio de acción y de mayor esplendor es precisamente el llamado período de entreguerras. A su vez, el concepto de vanguardia ha merecido, sin olvidar sus vínculos con el campo de batalla, diversas definiciones, nos parece muy actual y revelador el que propone Sigmund Bauman;

La vanguardia da una dimensión temporal a la distancia que la separa de las masas: lo que está haciendo *ahora* una pequeña avanzada, lo repetirá *después* todo el resto. El pelotón se considera “avanzado” sobre el supuesto de que “los demás seguirán el ejemplo”. Ni que decir tiene que sabemos perfectamente bien de qué lado está el frente y dónde se encuentra la retaguardia, dónde está la parte “delantera” y dónde la “trasera”. (También sabemos que la distancia entre ambas no se mantiene fija, ya que la propia primer línea está en movimiento.) El concepto de vanguardia transmite la idea de un espacio y de un tiempo esencialmente ordenados, y de una coordinación esencial entre estos dos órdenes. En un mundo en el que cabe hablar de vanguardia, “adelante” y “hacia atrás” tienen, simultáneamente, una dimensión espacial y una dimensión temporal.²

¹ Humberto Salvador, “Conferencia de arte. Sustentada en Ambato”, *Revista Universidad*, (Quito), 2 (Año I, diciembre, 1935), p. 27.

² Zygmunt Bauman, “El arte postmoderno o la imposibilidad de la vanguardia”, en *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001, p. 121.

Esa vanguardia, esa primera línea mutante, en el viejo continente se abrirá con el “Manifiesto del Futurismo” publicado por Marinetti en París en 1909 y, coincidencias de la impertinente historia, se cerrará en la misma ciudad con el “Segundo Manifiesto” de los surrealistas, lanzado por un Bretón aferrado a las nostalgias del pasado y lleno de furias y enconos contra quienes, sus primeros aliados, devinieron sus cuestionadores y desafectos más tenaces. Vale señalar que la actitud de repudio a las directrices y figura del líder del movimiento surrealista, de sus exaliados, era propia de quienes se sabían rebeldes y vanguardistas aún en lo cotidiano y no sólo en el discurso; de ahí su independencia hacia esa poética que tanto los había estremecido, y de la que, como en el caso del futurismo y Marinetti, terminó acercándose a tendencias políticas que vistas desde la experiencia histórica, encarnan complejos y cuestionables totalitarismos que no es posible obviar en sus devenires. Recordemos que Marinetti rompió lanzas por el fascismo italiano, mientras Bretón adscribió a la idea del “socialismo real” al colocarse cerca del proceso soviético y el estalinismo, del que luego abjurará.

Los otros “ismos” que median entre estos dos polos, como el expresionismo, cubismo, dadaísmo, imaginismo y el ultraísmo, son una suerte de ahondamiento y variación de lo que desde el primero se dio.³ El surrealismo tuvo una marca muy particular: más allá de ser una propuesta estética, se convirtió en una poética de la acción, que fue lo que desde sus comienzos tanto entusiasmo generó en críticos europeos del momento como Walter Benjamin, quien así lo deja sentado en un célebre y fervoroso artículo publicado en 1929, en el que, al revisar el fenómeno surrealistas llega a decodificar lo que es la poética de ese accionar:

Para una cronología del vocablo vanguardia, cfr., Matei Calinescu,, “La idea de vanguardia”, en *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madrid, Tecnos / Alianza Editorial, 2003, pp. 103-152.

³ Para una panorámica de los movimientos de vanguardia europeos, hispanoamericanos y norteamericanos, cfr., Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor Libros, 2001 [1965].

Confesemos entonces que los caminos del surrealismo van por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artonados (todos los ornamentos le sirven al que escala fachadas); confesemos que además llegan hasta el húmedo cuarto trasero del espiritismo. Pero no le oímos de buen grado golpear tímidamente los vidrios de las ventanas para preguntar por su futuro. ¿Quién no quisiera saber a estos hijos adoptivos de la revolución exactísimamente separados de todo lo que se ventila en los conventículos de trasnochadas damas pensionistas, de oficiales retirados, de especuladores emigrados?⁴

Este entusiasmo lo comparten latinoamericanos como el peruano José Carlos Mariátegui, quien, a diferencia de Vallejo, tuvo una actitud y postura muy distinta respecto al surrealismo, sin que ambas en ningún momento dejen de ser de avanzada. Por ejemplo, el pensador marxista consideraba al surrealismo —en 1930— al que denominaba “suprarrealismo”, en estos términos:

Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos.⁵

De su lado, el poeta César Vallejo, sin ningún entusiasmo, y es más restándole originalidad, observaba:

La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente.

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del

⁴ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 46-47. Hay que destacar que estos entusiasmos de Benjamín por el surrealismo ya están presentes en un artículo pionero de 1925, que a su vez es una de las primeras reflexiones respecto al kistch: “Onirokitsch [Glosa sobre el surrealismo]”, incluido en Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 111-114. El análisis del crítico Ibarlucía sobre el texto y la visión de Benjamín respecto al surrealismo son reveladoras.

⁵ José Carlos Mariátegui, “El balance del suprarrealismo”, en *Obras*, t. II, Selección de Francisco Baeza, Colección Pensamiento de Nuestra América, La Habana, Casa de las Américas, s. f., p. 430.

superrealismo, fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de “Caligramas”, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política.⁶

Estas dos apreciaciones respecto a uno de los movimientos que de alguna forma es suma y síntesis de las aspiraciones, búsquedas, postulados y manifiestos de las vanguardias europeas, como el surrealismo, nos ponen ante el hecho de determinar la recepción que esa expresión de la vanguardia tuvo por parte de dos actores centrales de la misma en Latinoamérica; ambos peruanos y con una posición política común: el uno y el otro eran de izquierda, e incluso militantes en activo.⁷ Las percepciones de Vallejo se formulan dentro de uno de los epicentros de la vanguardia europea, París; mientras que Mariátegui elabora su “balance” desde uno de los escenarios clave de la vanguardia latinoamericana como Lima. Tanto el poeta como el ensayista son protagonistas activos de lo que en paralelo sucedía en Europa y se gestaba en tierras del nuevo continente, en donde la vanguardia no es eco ni resultado de resonancias, como sucedió en el siglo XIX con los movimientos anteriores al modernismo hispanoamericano como el romanticismo. Al respecto el crítico peruano José Miguel Oviedo comenta:

Lo primero que hay que afirmar es que, siendo la vanguardia un fenómeno nacido en Europa, su desarrollo en Hispanoamérica es autónomo, divergente y profundamente creador. Europa da la chispa inicial, pero el febril impulso americano se mantiene con fuerzas propias que exceden, estética y cronológicamente, las propuestas originales de la vanguardia. Lo que queremos decir es que no hay una vanguardia canónica y otra subordinada a ella, sino *dos* vanguardias (y quizá tres, si se piensa en la que se produce en Nueva York para el

⁶ César Vallejo, “Autopsia del surrealismo”, en *Obras completas. t II. El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 73.

⁷ Para un acercamiento actual al surrealismo, cfr., María Teresa Costantín y Diana Beatriz Wechsler, *Los surrealistas: Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005.

área norteamericana). Se parecen, pero no son las mismas; están relacionadas, pero son distintas; por eso es importante no confundirlas.⁸

En efecto, esta vez se trataba de una propuesta que marcha en simultáneo, no “subordinada” a la vanguardia “canónica” desprendida desde Europa. Además debemos considerar que es un latinoamericano —Vicente Huidobro— quien en 1916 ya formula los primeros manifiestos de lo que luego brotará de forma arrolladora, esto es, los sacudones estético-literarios que se producirán por toda América Latina. Así también lo veía en pleno flujo vanguardista —1932— un poeta injustamente olvidado entre nosotros, Ignacio Lasso, quien señalaba:

Nuestra estética difiere esencialmente —dentro del normal proceso de sucesión— de las literaturas europeas denominadas de vanguardia. [...] Sin embargo todas las corrientes circulan mezcladas, neutralizadas de signo, por ser precisamente nuestra época transitiva. Es labor que se nos impone el clasificarlas inmediatamente. Nuestra misión debe remitirse a canalizar la producción literaria por los cauces de una especie de *ortodoxia*.⁹

No cabe duda que para los años de 1920, que inician la transición y la revuelta vanguardista, no podemos dejar de considerar lo que en términos de irradiación significará *Trilce* (1922), para los nuevos rumbos que tomará la poesía en lengua española, a más de las variantes que, en la vanguardia latinoamericana en general y en particular en la ecuatoriana, representan expresiones como el indigenismo y el nativismo, vitales a la hora de abrir y redefinir el debate de lo identitario, uno de los motivos que los vanguardistas de América Latina supieron empujar como bien lo aprecia Mihai G. Grünfeld, al referirse a los poetas:

⁸ José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*, “Introducción”, Madrid, Alianza, 1992, p. 13.

⁹ Ignacio Lasso, “Elanismo”, en *Élan*, No. 6, Quito, (noviembre, 1932).

Los vanguardistas expresan claramente una identidad nacional, regional o continental americana y participan también en el último gran movimiento poético de envergadura internacional, declarando así su carácter cosmopolita pero sin olvidar una realidad más local o particular.¹⁰

Esa marca, visible tanto en poetas como en narradores del período, se torna distintiva de nuestros autores.¹¹ Después de haberse entusiasmado con Huidobro y Pablo de Rokha por todo lo que significaba la seducción del maquinismo y las nuevas posibilidades que las tecnologías conquistaban (el capitalismo busca nuevos instrumentos de lenguaje y dominio), todos los poetas penetraron con su palabra en sus contextos locales. El hecho de sentirse “hombres planetarios” (habitantes de una aldea universalizada), junto a los protagonistas de las vanguardias europeas, los lleva —herencia del modernismo— a centrarse en las particularidades de su medio y la región.¹²

Esto es lo que impulsa a Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta, 1897-1969) y los miembros del grupo Orkopata que fundan el *Boletín Titikaka* (Puno, 1925-1930), publicación vanguardista en la que colaborarán algunos ecuatorianos como Miguel Ángel León, Hugo Mayo, Jorge Pérez Concha y Jorge Reyes, y en la que se reseñará un libro clave como *Un hombre muerto a puntapiés*.¹³

Más que imitadores, nuestros vanguardistas se tornarán continuadores, desde el legado modernista con el que dialécticamente rompen y al que cuestionan, de *la tradición de la ruptura* (contribución del romanticismo), entendida ésta como Octavio Paz la define:

¹⁰ Mihai G. Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 16.

¹¹ El mismo poeta Lasso plantearía la cuestión, sin dejar de reconocer que los modernistas ya lo hicieron, en estos términos: “Queremos promover la constitución de una escuela propia, en cuyos contenidos la savia nativa brinde su espontaneidad restaurada junto al aliento de un sol ecuménico”. *Art. cit.*, p. 2.

¹² Sobre la vanguardia latinoamericana y sus planteamientos, cfr., Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, v., 132, 1988; Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 1990; 4ª edición: 2003.

¹³ Sobre la incidencia del *Boletín...* en la vanguardia latinoamericana, cfr., Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000.

Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. No obstante, ninguno de ellos se dio cuenta de la relación peculiar y, en verdad, única, de la vanguardia con los movimientos poéticos que la precedieron. Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar al pasado, lo prolongaban y así lo confirmaban; ninguno advirtió que, a diferencia del romanticismo, cuya negación inauguró esa tradición, la suya la clausuraba. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.¹⁴

El poeta quiteño Ignacio Lasso, al referirse a la tradición y a lo que en ella advierte, sin dejar de intuirlo, observa: “Al desviarnos de la tradición no la desconocemos ni la impugnamos; pero sí la rectificamos”.¹⁵

Prueba de estas rectificaciones, a la vez interrogante que no deja de desconcertar como bien lo anota el poeta cubano Roberto Fernández Retamar,¹⁶ es cómo un hombre de un medio marginal de la región andina como Vallejo pudo ponerse en sintonía, simultáneamente, con un narrador de una tradición distinta, de un medio, de una historia tan diferente como el dublinés Joyce. ¿Cómo explicar la irrupción de esta otra cara, de pronto tan salvaje y desconcertante, de una modernidad cuyo contexto socioeconómico y político es disímil? Vallejo es uno de los referentes centrales de la vanguardia, habrá que decir internacional, no sólo latinoamericana, cuando publica *Trilce* en 1922, año considerado por algunos críticos como el de arranque de nuestra vanguardia, al igual que el de la de Europa si tomamos en cuenta que Joyce publica *Ulises* en esa misma fecha; texto del irlandés es vital en todo lo que significará ese proceso de rupturas. Pero también en 1922 en Ecuador el

¹⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 2a. ed., pp. 145-146.

¹⁵ I. Lasso, *art. cit.*, p. 2.

¹⁶ Cfr., Roberto Fernández Retamar, “Para leer a Vallejo” [1964], en *Ensayo de otro mundo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 82-92.

poeta Jorge Carrera Andrade da a conocer *Estanque inefable*,¹⁷ poemario que evidencia lo que para entonces se venía tramando en nuestro medio, sin olvidar que Hugo Mayo ya había publicado algunos textos en varias revistas extranjeras como las españolas *Cervantes* (1916-1926) y *Grecia* (1918-1920), que expresaban el ultraísmo; y en *Creación* (1921-1924), propiciada por el padre del creacionismo, Vicente Huidobro; *Amauta* fundada en Lima por Mariátegui y el *Boletín Titikaka*. En Guayaquil Mayo colabora en revistas, algunas fundadas por él como *Singulus* (1921) y en 1922 en *Proteo*, auspiciada por su amiga y poeta, también vanguardista, Aurora Estrada i Ayala. No hay que dejar de mencionar que un ensayo pionero como *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado se publica en este tiempo. Además este año resulta terriblemente significativo para los intelectuales y artistas de la llamada “Generación del 30” y los del “Grupo de Guayaquil”, pues el 15 de noviembre de 1922 la plutocracia guayaquileña responde con bala y garrote ante los reclamos y demandas de los trabajadores y pobladores de la ciudad: bautizo de sangre para el movimiento obrero y referente inolvidable —marca de fuego— para quienes ya estaban gestando lo que pocos años después irrumpiría como el movimiento fundacional de la nueva literatura ecuatoriana. Este hecho atroz, años después sería recreado por Alfredo Pareja Diezcanse y Joaquín Gallegos Lara en sus memorables novelas: *Baldomera* (1938) y *Las cruces sobre el agua* (1946).¹⁸

¹⁷ Cfr., Jorge Carrera Andrade, *Estanque inefable*, Quito, Universidad Central, 1922. Un acercamiento a Carrera Andrade y la vanguardia, está en Humberto E. Robles, “Jorge Carrera Andrade: boletines de crítica”, en *Kipus*, No. 15, Quito, II semestre 2002-I semestre 2003, pp. 45-61; Enrique J. Ojeda, “Jorge Carrera Andrade y la vanguardia”, en 8vo. *Encuentro sobre literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco V. Memorias*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Departamento de Cultura, 2003, pp. 85-100.

¹⁸ José María Velasco Ibarra, repitiendo lo que la prensa de la época “informaba”, y para entonces Secretario del Consejo de Estado, luego presidente de la república por cinco ocasiones, diría “que no hay tal masacre, que no hay tal crimen, lo que hay es unos cuantos ladrones que han asaltado los almacenes para robar”. Citado por Manuel Agustín Aguirre en “La masacre del 15 de noviembre de 1922 y sus enseñanzas”, en *Ensayos escogidos*, Colección Educación y Libertad, vol. 11, Quito, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, 2006, p. 104.

Fechas: acuerdos y desacuerdos

Para Grünfeld los años en los que se gesta la vanguardia poética en Latinoamérica van de 1915 a 1935, período a su vez de gran esplendor de la literatura latinoamericana, y en particular de la ecuatoriana, tanto en poesía como en narrativa; en teatro hay un experimento surrealista, *Paralelogramo* (1935), llevado adelante por Gonzalo Escudero. Por su parte, José Emilio Pacheco ha llamado la atención respecto al citado 1922 como el año de convergencia de las vanguardias locales con la internacional. El poeta mexicano comenta:

Surge de una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulises*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y el estridentismo con *Actual*, *hoja de vanguardia*.¹⁸

Sin duda que las fechas siempre serán cosa relativa, pero nos interesa señalar estos años como el ámbito en el que se mueven las vanguardias del viejo y del nuevo mundo, y cómo estas serán recibidas en el Ecuador.¹⁹ Dentro de este devenir, interesa la “noción” que sobre la vanguardia tuvo un autor como Salvador: al comentar una *Antología* de V. Huidobro publicada por Zig-Zag de Santiago de Chile, en 1946 traza esta evocación del período del que él era uno de sus actores, sin escamotearle al chileno lo que tiene de gestor y adelantado, e incluso lo que lo hace distinto ante la vanguardia europea:²⁰

¹⁸ José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, Selección, prólogo y notas Saúl Sosnowski, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 114.

¹⁹ Faceta sobre la que ha reflexionado certeramente un crítico como Humberto E. Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989. Otra apreciación, actual, sobre el tema es la del narrador Francisco Proaño Arandi: “Vanguardias ecuatorianas en el siglo XX”, en *Letras del Ecuador*, No. 185, Quito, agosto, 2003, pp. 4-13.

²⁰ Para un acercamiento testimonial a la vanguardia en el viejo continente, cfr., Eric Hobsbawm, “Las artes, 1914-1945”, en *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 182-202.

En la época posterior a la primera guerra mundial, germinaron en Europa varias tendencias artísticas, que fueron llamadas “escuelas de vanguardia”. Fue aquel un período interesante. Poetas, músicos, escultores y pintores, sentían la imperiosa necesidad de crear algo que fuera completamente nuevo. Así surgieron los “ismos”. Algunos de ellos habían aparecido ya en los últimos años de paz, pero fue durante la guerra cuando adquirieron madurez, y ostentaron sus mejores frutos. El cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, y otras rutas, agitaron el ambiente cultural europeo y trajeron valiosos aportes a la expresión artística. Huidobro se destacó, en forma brillante, entre los escritores de avanzada, y en muchos aspectos, superó a algunos valores de la vanguardia francesa.²¹

Dentro de este período de “valiosos aportes”, también surge una narrativa que, como antecedente del realismo y de la de vanguardia, no podemos pasar por alto: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, todas alineadas en lo que se denomina “la novela de la tierra”. Estos son títulos y autores que irrumpen dentro de la explosión vanguardista latinoamericana, y a los que se suman aquellos que corresponden a lo que Miguel Donoso Pareja define como “narrativa sumergida”,²² y en la que están Pablo Palacio con su libro de cuentos y sus dos novelas: *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932); *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929) del argentino Roberto Arlt; *El café de nadie* (1926) del mexicano Arqueles Vela; *El habitante y su esperanza* (1926) del chileno Pablo Neruda; *Margarita de niebla* (1927) del mexicano Jaime Torres Bodet; *Tienda de muñecos* (1927) del venezolano Julio Garmendia; *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) del argentino Macedonio Fernández; *La casa de cartón* (1928) del peruano Martín Adán; *Novela como nube* (1928) del mexicano Gilberto Owen y *Cagliostro* (1931) del chileno Vicente Huidobro.

²¹ H. Salvador, en *Letras del Ecuador*, No. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 16.

²² Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, p. 27. El chileno Nelson Osorio prefiere denominarla “subterránea”. Cfr., “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de vanguardia hispanoamericana”, *Actualidades*, Nos. 3-4 (1977-1978), pp. 11-36.

En esta lista y en este contexto, de “imperiosa necesidad de crear algo que fuera completamente nuevo”,²³ hay que sumar a Humberto Salvador, autor de tres libros que a su vez forman parte de esa escritura “sumergida”, y que durante muchos años ha sido ignorado o marginado porque se ha preferido destacar su novelística que se aproxima a un realismo que no fue socialista sino, más bien, social, proletario o “integral”, y que arranca con *Camarada* (1933) y se explaya con *Trabajadores* (1935), lo que incidió —mediadas las exigencias de lo que María del Carmen Fernández llama “la crítica socialista”, de tan fuerte presencia en el debate de los años de 1930 y que se expresaría en un vocero de la época como Joaquín Gallegos Lara—²⁴ para que la obra vanguardista de Salvador, que en su momento mereciera elogiosos comentarios y apreciaciones de algunos colegas, sobre todo de fuera como Alfonso Reyes, Salvador Novo, Ramón Gómez de la Serna, Gabriela Mistral, Mariano Picón Salas y Juana de Ibarburou, sea postergada, o sobre ella caiga un silencio cómplice.²⁵ Esos tres libros, que calzan perfectamente dentro de esa “narrativa sumergida”, clandestina y subvertora, tan vanguardista como la del alucinado Pablo Palacio, son: *Ajedrez* (1929), cuentos; *En la ciudad he perdido una novela* (1930), novela, y *Taza de té* (1932), cuentos.

²³ H. Salvador, *art. cit.*, p. 16.

²⁴ Es Joaquín Gallegos Lara uno de los pocos que, por esos años, escribe con entusiasmo militante sobre la novela de Salvador, cuyo giro, desde las búsquedas de lo experimental-vanguardista, el crítico celebra como política y estéticamente correcto. Por eso llega a afirmar que Salvador “es, posiblemente, el más orgánicamente intelectual de los escritores ecuatorianos. Y de ahí sus ventajas y sus limitaciones”. Cfr., “*Los trabajadores* (Novela por Humberto Salvador), Editorial Ercilla”, incluido en *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, edit., Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, v. 122, 1995, pp. 135

²⁵ Sorprende, por ejemplo, que en la Biblioteca de Autores Ecuatorianos, propiciada por Publicaciones Educativas Ariel en la década de 1970 y coordinada por Hernán Rodríguez Castelo, de los cien volúmenes, Salvador sólo sea considerado con su texto “Sándwich”, en el tomo dedicado al cuento ecuatoriano de la Generación del 30; y que ciertas antologías nacionales del siglo XX, como la preparada por Mario Campaña, *Así en la tierra como en los sueños*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, Ministerio de Educación y Cultura / Corporación Editora Nacional, 1991; al igual que *Cuento contigo*, Guayaquil, Universidad Católica Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1993, de Cecilia Ansaldo, también lo excluyan.

Uno de los pocos libros de Salvador que se reedita en el Ecuador después de 1930, es *Trabajadores*,²⁶ originalmente publicado en Chile por la prestigiosa Editorial Ercilla, y que en su hora fue traducido al ruso con el título de *Historia de una infancia*. En efecto, en 1985 Editorial El Conejo de Quito lo incluye en la Colección La Gran Literatura Ecuatoriana del 30, volumen 11. Según los editores, porque su autor “marca un tránsito narrativo que va del realismo más ortodoxo hacia el psicologismo”; luego señalan que “*Trabajadores* es una novela insoslayable para comprender la evolución de nuestro relato durante la década del 30”.²⁷ Donoso Pareja, dentro de esta línea de análisis, argumenta:

En cuanto a *Trabajadores* (1936), es la novela más cercana a las propuestas del realismo socialista, un título ineludible, desde cualquier punto de vista, para completar el cuadro de las vicisitudes y las búsquedas de nuestros narradores en una década crucial como fue la de los años treinta respecto a la modernidad de la escritura de ficción ecuatoriana y su desarrollo posterior, no yuxtapuesto ni “parricida” como falsamente ha querido presentárselo, y menos aún “rayuelista” (dicho esto por “extranjerizante”), sino dentro de su propia tradición y su derecho a la ruptura.²⁸

Sí, creemos que esta novela de Salvador es “insoslayable” e “ineludible”, pero no sólo para explicarnos “la evolución” de la narrativa nacional desde 1930, sino para, precisamente, confirmar cómo a la hora de abordar y acercarse a su obra, aún en la década

²⁶ Edmundo Ribadeneira se ocupa de esta novela y de *Camarada* en “La obra contradictoria de Humberto Salvador”, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., pp. 150-156; también Miguel Donoso Pareja examina *Trabajadores* con amplitud en *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 36-44. Hay que destacar, la iniciativa de Donoso Pareja, al haber reingresado en escena este texto de Salvador.

²⁷ En la contraportada de *Trabajadores*, Quito, El Conejo, 1985.

²⁸ M. Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, pp. 36. Como contraste, vale destacar lo que la poeta Alfonsina Storni comenta sobre la novela en los años de su aparición: “*Trabajadores* demuestra la presencia de un autor, no sólo vigoroso por la concepción del asunto, sino por los originales descubrimientos de su prosa, reveladora, de una personalidad fuerte y genial.” (Comentario incluido en *Esquema sexual*, Imprenta Nacional, Quito, 1934).

de 1980, seguía teniendo peso la idea de que Salvador era un autor “insoslayable” en tanto de alguna manera encarnaba la estética del realismo socialista, que en nuestro medio no llegó a tener más cultores; incluso, cuando se señala que define un “tránsito narrativo que va del realismo más ortodoxo hacia el psicologismo”, está borrándose de un elegante plumazo toda aquella obra que no convergía en el paradigma realista ortodoxo, y que sin duda es la que en otras ocasiones hemos comentado que esa obra de vanguardia da cuenta del escritor con mayúsculas. Además, se continuaba dejando a la zaga ese trío de títulos con los que Humberto Salvador irrumpe y entra a formar parte (a ejercer “el derecho a la ruptura”) de la vanguardia narrativa ecuatoriana y latinoamericana. Este hecho se alterará y modificará a partir de lo que María del Carmen Fernández adelanta del novelista en el estudio *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30* (1991),²⁹ y dos años después cuando prologa la reedición —sesenta años luego— de la alucinante *En la ciudad he perdido una novela*.³⁰

Las novelas y cuentarios de algunos autores latinoamericanos mencionados párrafos antes, en su gran parte —excepción de Palacio, Salvador, Arlt y Garmendia— son escritas por quienes ejercían y ejercerán la poesía como modo preferencial de expresión, e incluso casi todos no volverán a incursionar en la narrativa. Estos autores, a su vez, son actores principales de la vanguardia poética. Vale anotar que Palacio y Salvador inicialmente (esto en el plano de la anécdota) escribieron poemas; incluso Salvador comenzó haciendo lo que para esos años decidió llamar “alta comedia”; denominación que al decir de Ricardo Descalzi, “entre nosotros, tiene por lo tanto, más que un pretencioso sentido de autovalor, el deseo de superación artística, consiguiéndolo en parte, aunque su destino en el tiempo se vio condenado a una vida efímera, por la falta de conjuntos y otros motivos, causantes de la

²⁹ Cfr., María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Librimundi, 1991, pp. 68-69.

³⁰ Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 94, 1993. La primera edición salió en los Talleres Gráficos Nacionales, Quito, 1930.

decadencia escénica”.³¹ El teatro salvadoriano, con algunos títulos, también está esperando ser releído; además, como bien apunta Descalzi, “Ya se perfila en sus dramas al futuro novelista”.³² De otro lado, en esos dramas también está presente el mundo de las clases medias y de la clase alta, así como el del burócrata, protagonistas de su obra de vanguardia.³³

Hay que subrayar que Huidobro,³⁴ como en su hora Rubén Darío en el modernismo, es uno de los primeros, desde su estancia en Francia, en poner en sintonía y en diálogo a América Latina con todas las revueltas que la vanguardia histórica en Europa propiciará con los *ismos*. Huidobro rompe la idea del puente, él es parte del maremagno que se irá gestando desde su propuesta creacionista, al igual que el Borges que, como parte de su paso por Europa, será quien ya en la década de 1920 decida fundar, junto a algunos socios, la ultraísta revista *Proa*, cuyo manifiesto, como los de toda la vanguardia de ese primer estallido, mucho tendrá de condenatorio e incluso de parricida. No olvidemos los juicios severos e implacables de Borges contra autores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones, de los que pocos años después se lamentará y rectificará. Grünfeld observa, respecto a estos rituales de inocencia y rebeldía —infaltables en la gestación de la vanguardia a la hora de condenar—, lo que desde la práctica de la negación, propia de *la tradición de la ruptura*, se estimaba un pasado a destronar:

³¹ Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, t. II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, p. 637.

³² R. Descalzi, *op. cit.*, p. 661.

³³ Para una aproximación al teatro de Salvador, cfr., Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, t. II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, pp. 636-661; Hernán Rodríguez Castelo, “Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano*, t. III, Guayaquil / Quito, Publicaciones Educativas Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 55, s.f., pp. 9-42.

Hay que anotar que en 1924 Salvador da a conocer la pieza “Amor prohibido”. En febrero de 1927 la Compañía Fernando Soler estrenó en Quito “Bajo la zarpa”, comedia en tres actos. El 9 de agosto de 1928 la Compañía Hispanoargentina Anido-Sebrati estrenó “El miedo a amar”. En 1930 Salvador publica “Un preludio de Chopin”, con la que obtuvo Medalla de Oro en los Juegos Florales de Bahía Blanca en la Argentina.

³⁴ Para un acercamiento mayor a Huidobro y el creacionismo, cfr., Antonio de Undurraga, “Teoría del creacionismo”, en *Poesía y prosa* de Vicente Huidobro, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 15-186; Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias (con una cronología huidobriana por Paulina Cornejo)*, Santiago, Universidad de Santaigo de Chile, 1994.

La vanguardia representa una época de extraordinaria creatividad artística e intelectual que se propone destruir las normas heredadas, poner en tela de juicio todas las reglas estéticas del pasado y crear formas nuevas, nuevas maneras de expresarse y expresar las nuevas circunstancias. Esta época de gran experimentación formal ha abierto el camino al lenguaje literario de hoy, que irónicamente muestra una actitud llena de cinismo hacia esos mismos experimentos que le dieron origen, una actitud algo altiva que nos permite a veces hablar de “Esos comienzos de experimentación”, de “esos brotes de cambio”, o de “esos aromas que los nuevos vientos traían”.³⁵

Creemos que estas palabras no sólo describen con certeza el espíritu que animó a las vanguardias sino que, a su vez, destaca sus principios rectores, o sus *leit motiv*, que sin duda serán los que en el caso de los vanguardistas ecuatorianos también tendrán sus réplicas que se desplazan entre esas dos formas de vanguardia que conviven o que se proyectan sincrónicamente en todo el continente y que Saúl Yurkievich define como “vanguardia optimista” y “La otra vanguardia, la pesimista e insurrecta”. Respecto a la primera estima que

[...] alaba las conquistas del mundo moderno y que asume los imperativos del programa tecnológico. Multiplica en los textos los índices de actualidad, explicita admirativamente su modernidad. Cultiva la agilidad y el simultaneísmo cinemáticos, la economía del lenguaje telegráfico, la rapidez y la condensación, la síncopa, la elipsis y la parataxis; adopta las técnicas ideográficas del afiche publicitario y de la diagramación periodística, propende al diseño abstracto; la inspira una vis geométrica. Es formalista, inventa dispositivos sofisticados, propugna la especialización y practica la experimentación. Se deja influir por el relativismo y el probabilismo de la ciencia contemporánea, que le suministra el fundamento epistemológico de sus manipulaciones aleatorias, de sus yuxtaposiciones insólitas, de su multiplicación de focos, direcciones, dimensiones. Mientras los pintores buscan incorporar el tiempo a las dimensiones espaciales, los poetas bregan por espacializar la temporalidad. Dentro de la literatura hispanoamericana, nadie representa mejor a esta vanguardia modernólatra que Vicente Huidobro, portavoz del *Sprit Nouveau* y de la *Antriradition Futuriste* de Apollinaire.³⁶

³⁵ M. G. Grünfeld, *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁶ Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, en *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, pp. 62-63.

Respecto a la segunda, la pesimista, Yurkievich emite estos comentarios:

es la del turbión nerudiano de *Residencia en la tierra* y la del tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce*; no la del pasmo, sino la del espasmo. La otra es la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora. Es la vanguardia de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que desbarajusta la textualidad establecida para dar paso a la carga del fondo impaciente, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal. Es la de la belleza convulsiva, la del discurso deshilachado, la de la coherencia neurótica, la del “chorro que no sabe a cómo vamos”, la del “circuito entre nuestro pobre día y la noche grande”, la inmersa hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia.³⁷

Creemos que en la tradición latinoamericana, y en particular la ecuatoriana, en un primer momento —los años de 1920— esa primera vanguardia se produce y encarna en lo que acertadamente ha descrito Yurkievich. El creacionismo de Huidobro, así como el ultraísmo pregonado por Borges y el dadaísmo que en Ecuador tendrá como lector y entusiasta promotor al poeta Hugo Mayo,³⁸ están alineados dentro de esas visiones optimistas con las que los poetas y narradores buscaban transformar una lengua y cambiar una cultura e incluso la realidad oprobiosa que, en la década siguiente, dejará ese optimismo bastante aleatorio para pasar a ser un combate, un “turbión”, “tumor de conciencia”.

Esa vanguardia “pesimista” interpreta muy bien lo que son los postulados, el evangelio que tanto poetas y narradores desplegarán a lo largo y ancho de la década de 1930 en América Latina y en el Ecuador; a su vez esta vanguardia se identifica con lo que Mariátegui consideraba era un “pesimista”:

³⁷ S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ Una contextualización actual del poeta Mayo y su obra, la desarrollamos en “Hugo Mayo: buscando una escafandra en la mentira”, prólogo a *Hugo Mayo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Memoria de vida, 2005, pp. 7-36.

Los que no nos contentamos con la mediocridad, los que menos aún nos conformamos con la injusticia, somos frecuentemente designados como pesimistas. Pero, en verdad, el pesimismo domina mucho menos nuestro espíritu que el optimismo. No creemos que el mundo deba ser fatal y eternamente como es. Creemos que puede y debe ser mejor. El optimismo que rechazamos es el fácil y perezoso optimismo panglosiano de los que piensan que vivimos en el mejor de los mundos posibles.³⁹

Tanto los vanguardistas del primer momento como los del segundo no eran partidarios de ese mundo posible supuesto. Creemos que en el caso de la vanguardia que tiene vigencia en el Ecuador y América Latina, en las décadas de 1920 y 1930, no es otra que esa conciliación, alianza estratégica entre la una y la otra, en ciertos momentos; ambas irán en alternancia continua, nutriéndose de lo que la una descubre y la otra reinventa. A fin de cuentas, vale destacar lo que Octavio Paz ha comentado respecto al aporte de las vanguardias, una especie de herencia de la que deshacerse no es cosa sencilla, y que ponen en interdicto los llamados de advertencias, verdaderas alarmas de un adversario en pleno como Ortega y Gasset quien, en su célebre texto *La deshumanización del arte* (1925),⁴⁰ al pretender desacreditar al arte y la literaturas de vanguardia, terminó siendo, muy a su pesar, uno de su más irónicos exaltadores, así como, tal vez, el mejor de sus promotores. Sobre el legado vanguardista, Paz precisa:

Las vanguardias se dispersaron y se disiparon, pero iluminaron nuestra imaginación, afinaron nuestra sensibilidad, despertaron nuestra fantasía y, en una palabra, enriquecieron a nuestra época con creaciones deslumbrantes. Son la otra cara, la luminosa, del sombrío siglo XX.⁴¹

La vanguardia ecuatoriana: tradición de la ruptura

³⁹ José Carlos Mariátegui, “Pesimismo de la realidad y optimismo del ideal”, *Mundial*, Lima, agosto de 1925. Incluido en *Obras*, selección de Francisco Baeza, t. I, La Habana, Casa de las Américas, s. f., p. 422.

⁴⁰ José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1994, 9a. ed., pp. 11-54.

⁴¹ Octavio Paz, “Rupturas y restauraciones”, en *Miscelánea II, Obras completas*, vol. XIV, México, Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 199.

Es el segundo tiempo de la vanguardia —el “pesimista”— con el que llega a empatar la vanguardia ecuatoriana en la que destacan los autores que a continuación mencionamos (a pesar de que el primer libro de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, data de 1927, y Humberto Salvador publica *Ajedrez* en 1929). A ellos se suman los autores de *Los que se van* (1930), a los que hay que agregar el nombre del maestro del cuento latinoamericano de lo real y mágico, José de la Cuadra, y el novelista Alfredo Pareja Diezcanseco (integrantes del llamado “Grupo de Guayaquil”). En la Sierra, en Quito, Cuenca y Loja, estarán autores como Jorge Icaza, Jorge Fernández, Sergio Núñez, Alfonso Cuesta y Cuesta y Ángel F. Rojas. Icaza va a ser la cabeza visible de esa otra arista de la vanguardia ecuatoriana, andina y latinoamericana que es el indigenismo.

Fue Benjamín Carrión quien supo advertir, ya en la década de 1930, que Ecuador, a diferencia de lo que sucedió con el romanticismo del XIX y el modernismo, supo llegar sin retraso a la convocatoria de la vanguardia.⁴² Es importante considerar lo que significó la llamada por Raúl Andrade “Generación decapitada”, que integraron Humberto Fierro, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño y Medardo Ángel Silva (este último expresa una poética de la excepción), como antecedente de lo que en los años de 1920 hará la poesía de la vanguardia con autores como Miguel Ángel León, Hugo Mayo, Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Jorge Reyes y Gonzalo Escudero.

Nuestro modernismo, si bien negado y condenado por los poetas de la ruptura como Mayo, es cierto que esas condenas y ese desconocimiento eran parte de la práctica de esa primera vanguardia “optimista” de la que nos habla Yurkievich, y que entre sus planteamientos centrales está torcerle el cuello a todos los cisnes de engañoso plumaje,

⁴² Cfr., Benjamín Carrión, *Índice de la poesía ecuatoriana*, en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, pp. 293-315.

como torcerle el cuello a una retórica que, para ese momento, simplemente era el discurso de lo impostado, o la revelación de esas máscara que al ocultar revelaban lo que la segunda vanguardia, la “pesimista”, vendría a desnudar por completo. A pesar del desdén de ultraístas como Borges (contra Darío y Lugones), así como el ya dadaísta Hugo Mayo contra los modernistas ecuatorianos, lo cierto es que dentro de la dialéctica de la política de la ruptura, esas negaciones, como lo anota Octavio Paz, sólo eran el reconocimiento de aquello que al negar se confirmaba como antecedente y referente. Para Mayo, por ejemplo, este es su concepto de nuestros poetas modernistas:

No los admiré. Los creo valores dentro del movimiento correspondiente a ellos, pero nunca me influyeron. Al contrario, si se me permite el término, tuve cierta repugnancia por esa clase de poesía.⁴³

En las décadas de 1920 y de 1930 hay un predominio de revistas, de vida efímera —sucedió también con las del modernismo— en las que se plantearán algunos anuncios, manifiestos y proclamas de la vanguardia ecuatoriana. Aunque no hay que olvidar que en Lima Mariátegui ha fundado *Amauta* (1926-1930), y en Puno Gamaliel Churata el *Boletín Titikaka* (1926), cuya influencia en los intelectuales y creadores del Ecuador como de toda América Latina será inapelable.⁴⁴ Agreguemos que desde España venían publicaciones como *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). En Quito, hacia 1919 circulaba la emblemática *Caricatura*,⁴⁵ que en estricto es una suerte de diapasón de su tiempo. Una revista que sí tiene características vanguardistas es *Singulus*, fundada por el poeta Mayo en Guayaquil en 1921, en cuyo número inaugural la dirección expone:

⁴³ Carlos Calderón Chico, “Conversación con el poeta Hugo Mayo”, en *Literatura, autores y algo más...*, Guayaquil, s.e. [1983], p. 160.

⁴⁴ Hugo Mayo fue designado por el ensayista peruano como su corresponsal en Ecuador.

⁴⁵ Sobre esta revista, cfr., “Imágenes de Quito y de la mujer a través de la revista *Caricatura*”, Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginario: Quito en los inicios de la modernidad*, Quito, Abya-Yala, 1999, pp. 77-91.

Singulus aspira reflejar en el cristal purísimo de sus ensueños, el alma loca, tumultuosa e idealista de la juventud, en esta época de indecisiones, de falsos convencionalismos, de bochornosas intolerancias i claudicaciones, cuando los huracanados vientos del Setentrión nos traen los oropeles de un yanquismo infame, que amenaza extinguir el alma noble i generosa de la raza latina, q en otros tiempos de mejores orientaciones, se enseñoreara altiva, por haber afianzado su poderío en el regio torreón de su espiritualismo, fuerza única capaz de acrecentar i conservar la grandeza perdurable de los pueblos, i de salvarlos de la ignominia de ser signados por la Historia [...] ⁴⁶

Para Robles, este manifiesto tiene un gran tinte “arielista”, y lo que se plantea ahí es “un fundamental desacuerdo, tradicional, entre el artista y el orden económico-social. No se trata de nada revolucionario. Ni siquiera en lo que toca al pueblo yanqui: Martí, Darío y Rodó, entre otros, ya habían hecho frente al particular”. ⁴⁷

¿Carecían de originalidad y de ímpetu “revolucionario” los hacedores de *Singulus* con H. Mayo a la cabeza? De ninguna manera. Para el año del manifiesto —1921— están retomando del modernismo, antes que del arielismo, ciertos referentes, aquellos que como legado les permitirá darle la vuelta. *Singulus* no es un movimiento con programa revolucionario; es un movimiento integrado por creadores e intelectuales con conciencia crítica y vocación nacional (no nacionalista), que están leyendo y expropiando del arielismo aquello que de avanzada éste tiene, de ahí su antiimperialismo que, en efecto, es un legado, entre otros de modernistas como Martí, lo cual no les resta “originalidad” en la protesta. Además, desde los postulados de las vanguardias, están armando su propia revuelta en el ambiente pacato donde se mueven y en el que tildar a un poeta como Mayo de “loco” y pedir “el manicomio” para escarmentarlo por ser un “verdugo del verso”, no es cosa que se hiciera con arielistas en destiempo.

⁴⁶ “Falsa fachada”, *Singulus*, No. 1, Guayaquil, octubre de 1921. Incluido en Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, p. 84. Se respeta la ortografía original (¿revoltosa?) del texto.

⁴⁷ H. E. Robles, *op. cit.*, pp. 24-25.

Los de *Singulus* están mediando, dentro de ese proceso de la ruptura, con aquello que para entonces era avizorar una búsqueda, que en Mayo continuará cuando en 1924 funde su mítica revista *Motocicleta*, que traía como eslogan “Índice de poesía de Vanguardia. Aparece cada 360 horas”.⁴⁸ Llegar hasta este tipo de propuestas más libérrimas, implicó para Hugo Mayo (como pasó con los otros vanguardistas como Carrera Andrade, Palacio y Salvador) haber atravesado por una etapa de mediaciones con esos estertores modernistas con aire de “arielistas”. No olvidemos que en 1925 se funda *Savia*, que al decir de Robles “resulta ejemplar, además, porque en sus páginas se medita el concepto de vanguardia”,⁴⁹ que es lo que sucederá, a su vez, con las gentes que en Quito en 1926 crean *Hélice*, que tendría como director al pintor Camilo Egas y como secretario de redacción al ensayista Raúl Andrade, y en la que colaboran Mayo y Pablo Palacio, que da a conocer algunos de los cuentos que luego integrarán el libro *Un hombre muerto a puntapiés*. En el mismo año se funda una revista con claros propósitos nativistas como *Llamarada*, en la que Humberto Salvador colabora con varios cuentos que luego serán incorporados a *Ajedrez* (1929). Otro de los que impulsa *Hélice*, el poeta Gonzalo Escudero, definía así la ruta de la revista y sus hacedores, “nómades torturados de la belleza”, todos de la clase media o de una clase alta en bancarrota:

Estética de movilidad, de expansión, de dinamia. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza. Nómades torturados de la belleza, tenemos

⁴⁸ La existencia o no de *Motocicleta* ha desatado toda una polémica en el país. Por su parte Rodrigo Pesántez Rodas en el estudio introductorio a *Poemas de Hugo Mayo*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador, v. 20, Guayaquil, 1976, p. 16, anota: “En la biblioteca pública de Nueva York, encontramos un solo ejemplar de su revista *Motocicleta*, hecho insólito, ya que en ningún archivo ni privado ni oficial del Ecuador se localiza.” Humberto E. Robles, en nota a pie de página de su estudio *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, op. cit., p. 30, comenta: “Rodrigo Pesantez Rodas informa haberla visto en la Biblioteca de la ciudad de New York. Nuestra experiencia ha contado con menor suerte”. Pero sucede que *Motocicleta* es “sólo mencionada” en el *Boletín Titikaka*, No. 7, p. 4, y “reseñada” en el *Boletín Titikaka*, No. 28, p. 4, según lo registra Cynthia Vich en su ensayo *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, op. cit. p. 248.

⁴⁹ Humberto E. Robles, op. cit., p. 43. Hugo Mayo está vinculado a esta revista, en la que Palacio publica dos textos: “Señora” de *Un hombre muerto a puntapiés* y “Novela guillotínada”.

sed. Y he aquí, que la hemos convertido en un pájaro de fuego para calcinar nuestro Universo.

Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría. La creación fuera entonces apenas un panorama imitativo y el latigazo de la chispa se transformaría en un conato de resplandor.

El arte es invertebrado como la nube. Se transporta a sí mismo con una ductibilidad imperiosa. No tiene forma, ni color, ni lógica, no preceptiva. Explodiona porque quiere explotar. Es la fluida pirotecnia de la sinrazón.⁵⁰

Esta declaratoria no sólo hay que leerla como eco sino como grito que se suma a las advocaciones de la “vanguardia optimista” pero que en su carácter irracional va anunciando, aproximándose a esa otra vanguardia, la “pesimista”, a la que de a poco los creadores nacionales irán —debates, confrontaciones, cuestionamientos y desdenes de por medio— acercándose hasta llegar a revistas como *Lampadario* (1931), que entre sus principios declara:

Una necesidad inmediata e inaplazable de unificación y selección subsecuente de valores literarios genuinamente de vanguardia o modalidades en vísperas de desembocar a ella dentro del gran movimiento proteico y multifacético; que ha rebasado los diques de las estéticas de ayer, superando la realidad con técnica e ideologías nuevas y que se insinúa todavía balbuciente, escoriforme, pero siempre en crecimiento, en las últimas generaciones intelectuales del país; ha sido la causa, el resorte creador, esencial y predominante, que ha determinado la aparición de *Lampadario*.⁵¹

En *Lampadario*, que luego adquirirá el distintivo de *Élan*, en su número del 2 de abril de 1931, su director, Jorge Fernández, publica la “Encuesta de vanguardia: I ¿Qué es la Vanguardia? II Importancia del Nativismo en la Vanguardia Mundial”. Con las respuestas a estas interrogantes que propugnaban que “Nuestra realidad artística será enriquecida poderosamente, y tal vez podremos decir de un YO intelectual ecuatoriano, que se puede comprender y se analiza; un conjunto que corresponda; ser camaradas todos los

⁵⁰ Gonzalo Escudero, “Hélice”, en H. E. Robles, *op. cit.* p. 114. Para una valoración de los significados de esta revista en nuestra historia literaria, cfr., Vladimiro Rivas Iturralde, “Un acercamiento a *Hélice*”, en *Desciframientos y complicidades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 81-94.

⁵¹ “Editorial”, *Lampadario*, núm 1, Quito, 1931, en H. E. Robles, *op. cit.*, p. 148.

hombres de corazón americano; hombres moldeados en fragua y con manos delicadas, bordadas de acero”.⁵²

En 1932 *Élan* reabre y cierra el ciclo de la vanguardia.⁵³ Incluso, en el número 6 de octubre de ese año, Benjamín Carrión publica el artículo “Izquierdas y derechas literarias”,⁵⁴ en el que reflexiona en torno a lo que implican en términos estéticos-literarios las propuestas de vanguardia y lo que significa, en términos políticos, ser de “izquierda o de derecha”. Artículo que esclarece el debate respecto a las posiciones políticas, pues se dieron casos (ocurrió con el futurismo y el surrealismo) que sus actores se mostraban como de avanzada (de hecho lo son) en el plano estético, pero políticamente eran todo lo que decían combatir. Una de las paradojas, a no dudarlo, que enriquece, resignifica, la experiencia de estas búsquedas, que irá quemando naves pero dejará sembradas latencias que aún en su momento continuarán.

Recordemos que para algunos críticos la vanguardia se prolonga hasta 1934;⁵⁵ pero en el Ecuador algunos gestores del vanguardismo después de ese año publicarán ciertos títulos que no podemos obviar a la hora de descifrar este momento. Así tenemos que en 1935 Pareja Diezcanseco da a conocer *La Beldaca* y Salvador *Trabajadores*; en 1936 Icaza lanza *En las calles*, Jorge Fernández *Agua*; en 1937 Gerardo Gallegos (un autor relegado) *El embrujo de Haití*; en 1938 J. de la Cuadra reaparece con *Guásinton* e Icaza con *Cholos*, pareja Diezcanseco con *Baldomera*; en 1939 Salvador ofrece *Noviembre* y Sergio Núñez *Tierra de lobos*, E. Gil Gilbert *Relatos de Emmanuel*, Pareja Diezcanseco sorprende con

⁵² *Ibid.*, p. 148.

⁵³ Para una relación de las revistas literarias de la época, cfr., Regina Harrison, “Teoría vanguardista: poesía elitista o popular en las revistas literarias”, en *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 1996, pp. 147-184.

⁵⁴ “Izquierdas y derechas literarias”, en *Élan*, No. 6, Quito, octubre, 1932, pp. 4-5. Reproducido en Gustavo Salazar, comp., *Benjamín Carrión: La suave patria y otros textos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1998, pp. 177-179.

⁵⁵ El manifiesto con que Humberto E. Robles cierra su recopilación en *La noción de vanguardia en el Ecuador* corresponde al No. 1 de la revista *Nervio*, Quito, septiembre de 1934.

una novela que es toda una parodia del célebre libro de Cervantes: *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba y de su amigo Inocente Cruz*, y Eduardo Mora Moreno edita *Humo en las eras*.⁵⁶

Hay quienes, como el crítico Agustín Cueva, le restan originalidad y trascendencia histórica a la vanguardia ecuatoriana.⁵⁷ Cueva afirma que 1932 es el año de conclusión de las mismas y sugiere que en el Ecuador la vanguardia está a la zaga. Por su parte, Miguel Donoso Pareja, observa que “la otra vertiente que marca nuestra entrada a la modernidad literaria fueron las vanguardias de la primera postguerra y, en especial, el surrealismo, cuya procedencia freudiana (vía escritura automática) no puede soslayarse. Marx y Freud, pues, realismo socialista y surrealismo, con sus antagonismos no irreconciliables, pero en oposición (¿falsa o verdadera?) desde entonces, con acercamientos y distanciamientos sucesivos.”⁵⁸

Sucede que hay que considerar que posterior a ese 1932, en el país las tendencias de vanguardia continúan en plena actividad, incluso hasta después de la segunda posguerra mundial, hecho que reafirmará la noción de una vanguardia en pleno esplendor y que sin duda dará paso, dentro de esa vorágine, a nuevas variantes u oposiciones. Nelson Osorio,

⁵⁶ Pero de la década de 1940 también son novelas como *El cojo Navarrete* de Enrique Terán; *Banca* de Á. F. Rojas; *Sumag Allpa* de G. H. Mata, *Universidad Central* de Salvador. Y ya, de alguna forma empezando a cerrar la pinza, y reabriendo posibilidades para otras búsquedas, están *Nuestro pan*, de Gil Gilbert de 1941, *Hombres sin tiempo* de Pareja Diezcanseco, del mismo año; en 1942 Demetrio Aguilera Malta publica otra de sus logradas novelas: *La isla virgen*, J. Icaza continúa produciendo, esta vez se trata de *Media vida deslumbrados*, de 1942; al año siguiente Adalberto Ortiz publica su novela que amplía esa línea nativista junto al negrismo con *Juyungo*; en ese 1943 Salvador lanza *Prometeo*. En el año del triunfo de la revuelta popular (llamada La Gloriosa) contra la tiranía del plutócrata liberal Arroyo del Río (1944), Pareja Diezcanseco pone en circulación *Las tres ratas* y Salvador *La novela interrumpida*. El ciclo se cerrará con *El éxodo de Yangana* de Á. F. Rojas, publicada en 1949.

⁵⁷ Desde fuera del país, Jorge Schwartz observa que “La vanguardia ecuatoriana no llega a producir proyectos renovadores, a la manera del creacionismo, del ultraísmo o del estridentismo, pero, en compensación, se beneficia del intenso intercambio y de la importación de ideas”. Cfr., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 322.

Vale anotar que la vanguardia ecuatoriana no produjo “proyectos renovadores” al estilo de los desplegados por los creacionistas, ultraístas y estridentistas, lo que hace, precisamente, es formular un proyecto que fusiona esos postulados, dando lugar a variantes que para considerarlas no necesariamente tenían o tienen que ser forjados “a la manera” de lo que planteaban sus contemporáneos. Prueba de ello es la poesía de Hugo Mayo y la narrativa de Pablo Palacio y Salvador.

⁵⁸ M. Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, p. 17.

acierta al comentar sobre este proceso que, sin duda, cuestiona lo que hasta entonces se ha tenido como visión o noción de la y las vanguardias en Latinoamérica:

Este marco general en que se inserta el florecimiento de las tendencias vanguardistas en América Latina se prolonga aproximadamente en las mismas condiciones hasta 1930, que es el momento en que repercute con toda su fuerza en América Latina la crisis económica mundial de 1929. Las condiciones generales cambian y el desarrollo de las tendencias vanguardistas sufre también un cambio, *que es lo que permite reconocer un segundo momento o periodo que se prolonga hasta los inicios del 40 o el comienzo de la Segunda Guerra*. Por eso mismo, el estudio del segundo período dentro de la evolución del vanguardismo amerita un estudio en capítulo separado que permita también *comprenderlo* dentro de las nuevas condiciones históricas en que se desarrolla.⁵⁹

Lo cierto es que, en el país, el ejercicio de la vanguardia permitió que esa clase media, acertada y poéticamente definida por Gallegos Lara como una “[...] clase que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida [...]”,⁶⁰ que se visibilizó con la consolidación y luego decadencia de la revolución liberal de 1895, desarrolle polémicas y confrontaciones en las que, dentro de los postulados de la vanguardia latinoamericana, asumirá, junto a otros sectores como los artesanos, los sindicatos, los partidos de izquierda, la forja de una nueva actitud, esto es, un nuevo lenguaje para expresar todos los malestares de una cultura cuyos instrumentos a la vez le fueron dados de pronto por la literatura; no es menos cierto que esos instrumentos también le fueron concedidos por el marxismo y las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud.

Ese devenir de la vanguardia ecuatoriana, a la vez, está signado por lo que Robles ha definido como “la noción de vanguardia”. Es 1930 un año clave para explicarnos

⁵⁹ Nelson Osorio, “Vanguardismo”, en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, t. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores / Consejo Nacional de Cultura, 1995, p. 4852. La cursiva es mía.

⁶⁰ Joaquín Gallegos Lara, “Vida del ahorcado”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 11 de diciembre de 1933. Incluido en *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, edit., Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987, p. 40.

muchos malestares en la sociedad y cultura ecuatoriana; año en el que se lanza el libro de cuentos *Los que se van*, y el poeta Hugo Mayo publica un “Cartel” en *El espectador* (noviembre 18) de Guayaquil; manifiesto en el que se plantearán visiones interferidas por la lectura del entorno social (los malestares) que empezará a pesar y a definir nuevos comportamientos, otras formas de relación entre los creadores y ese medio, esa realidad que para unos será una invitación al asco, mientras que para otros la oportunidad de plantear una “literatura de denuncia y protesta” (según los requerimientos de José de la Cuadra).

Lo que sí resulta revelador es cómo, dentro de los debates que la vanguardia propicia en nuestro país, en pro y en contra, algunos de sus actores son los primeros en levantar su voz de sospecha frente a la confusión y el caos que los *ismos* y sus principios van suscitando. Así lo podemos detectar en un artículo de Joaquín Gallegos Lara, en donde emite el siguiente “balance” respecto a las tendencias de vanguardia:

[...] el vanguardismo no es la literatura nueva, representativa de nuestra época y con proyecciones futuras. El vanguardismo literario, en Europa como en América, es únicamente la más a la moda de las escuelas de arte burgués en disputa. Y tal disputa escolástica suministra la prueba del agotamiento y atomización del arte de las sociedades basadas en la explotación del hombre por el hombre.⁶¹

En una “Conferencia pronunciada en los salones del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte en 1933 y en la Sociedad Artística Allere Flameen, 1934”, el novelista Alfredo Pareja Diezcanseco, uno de los teóricos lúcidos del “Grupo de Guayaquil”, expresa lo siguiente:

Si la escuela romántica, elevada ya a su potencia que iba a ocasionar su desastre, es mirada con desprecio por los hombres que realizan; si las melenas de los poetas y escritores de entonces son ridiculizadas; a esos entes extraños se los trata como enfermos, como débiles y se termina por huir de ellos; en cambio, la nueva escuela, vanguardismo, etc. —quiere serlo, por lo menos— no provoca otra reacción fundamental que la risa. Me refiero a los desórdenes de los *ismos*, desde el cubismo

⁶¹ Joaquín Gallegos Lara, “Vanguardia y comunismo en literatura”, en *Hontanar*, No. 10, Loja, diciembre, 1932. Incluido en *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, op. cit., p. 71.

hasta el dadaísmo. No se la puede atacar de otro modo porque nadie la entiende. Y nadie se entiende. Algunos prosélitos inteligentes se adelantan a comprender, al ver reír a los otros, que su fuerza reside en el humorismo. Pero el problema se complica con las teorías psicoanalíticas, llevadas a la literatura. Y se llega a sí, por último a la obra irónica, subjetiva, excesivamente mental, cerebrizada. Tampoco se entiende bien esto. Pero se la encuentra con menos demérito que los otros.⁶²

Esta reacción, la primera de condena total, al igual que la segunda que no oculta su desconfianza (lo hizo en su hora el tradicionalista Ortega y Gasset), sin duda no es la misma que tuvieron los bien pensantes de la cultura hegemónica. La desconfianza de Pareja Diezcanseco surge al creer que los *ismos* constituían una suerte de mimética ante la que no había reacción crítica por parte de quienes se suponían sus “prosélitos”, cuando lo que sucedía era que los prosélitos no sólo que respondían desde un ejercicio vanguardístico del que el mismo Pareja Diezcanseco formó parte con su obra, y mucho más con su propia actitud crítica frente a todo intento de que la vanguardia ecuatoriana, como la latinoamericana, sean un eco y no propuesta fundacional como realmente lo fue. Además, la observación de Gallegos Lara de que “El vanguardismo literario, en Europa como en América, es únicamente la más a la moda de las escuelas de arte burgués en disputa”,⁶³ no sólo que es cierta y certera, sino que ratifica el hecho de que esa “disputa” de las vanguardias se daba contra los anacronismos y letargos (enmascaramientos y dobles discursos) surgidos desde los sectores críticos de esa burguesía, a la que los nuevos actores sociales, políticos y artísticos (aglutinados en las vanguardias y de origen dispar) la estaban sometiendo a una requisitoria (Ortega y Gasset había dado sus batallas al respecto). Porque las vanguardias son una reacción, dentro del capitalismo, a todas esas prácticas burguesas que hacían de la cultura un lugar que sólo existía para unos cuantos privilegiados. Además, porque, de pronto no había mejor cuña que la extraída del mismo palo. De ahí que

⁶² Alfredo Pareja Diezcanseco, “La dialéctica en el arte (Notas para un ensayo)”, Portugal, s. l., 1936, p. 19.

⁶³ Joaquín Gallegos Lara, *op. cit.*, p. 71.

Humberto Salvador insistiera, en 1935, en que “Asistimos al choque de dos culturas. Se derrumban los viejos principios, para que sobre sus escombros triunfen las nuevas normas del arte, la política y la ciencia”.⁶⁴

La vanguardia literaria y la vanguardia política

Decía Mariátegui lo que es revolucionario en arte lo es en política. Además, la coincidencia entre la vanguardia literaria o artística y la política, en el caso de los protagonistas de estos procesos de renovación, están dadas por su permanente cuestionamiento al poder, así como por su posición trasgresora, de “espíritus inquietos de realización” contra todo lo que pueda parecer inamovible, incluyendo lo moral. Arte de rupturas, esto era política de subversión. Es revelador lo que Benjamín Carrión plantea respecto a las “izquierdas y derechas literarias” en su artículo publicado en Quito en 1932:

Hay *Vanguardia*, hay *izquierda*, dicen los mantenedores de esta dirección crítica cuando se hace obra nueva, en el aspecto de la técnica, de la realización. Cuando se innova el procedimiento, cuando se trata de adaptar las formas y, los modos, al ritmo del momento, al plebiscito estético de la hora. La izquierda entonces, la constituirán espíritus inquietos de realización como Cocteau, converso a la ortodoxia neotomística de Jacques Maritain, por empeño de asombrar; como Paul Morand, prototipo de la burguesía andariega, dinámica, curiosa de esta época de vértigo de la velocidad, pero que no ha abierto su espíritu a las nuevas maneras de resolver íntegramente los problemas del hombre.⁶⁵

Ese vínculo, concebido casi como un sinónimo entre la vanguardia literaria y la política, es lo que lleva a Carrión a reconocer en los creadores de “espíritu inquieto de realización”, esa vocación connatural de “conversos”, de permanentes disociadores de lo fatuo y lo impuesto, a los que coloca en la izquierda. Sin que esto se deba tomar desde la convencionalidad que se le ha dado al término y al tema, en el sentido de la organicidad

⁶⁴ H. Salvador, “Conferencia de arte. Sustentada en Ambato”, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ B. Carrión, “Izquierdas y derechas literarias”, *op. cit.*, p. 177.

militante. Sucedió, lo anotamos ya, que aquellos “espíritus inquietos” no sólo se ubicaban o aparecían agitando las banderas de la izquierda, sino en la otra orilla. De ahí que las respuestas de quienes eran, por compromiso ético, reacios a los reaccionarismos, asumieron decisiones imperativas. Tal es así que cuando Marinetti adscribe al fascismo, un poeta como Hugo Mayo, que lo había publicado en sus revistas, no aceptó la identificación política que el italiano tomó:

[...] el caso de Marinetti, yo le publiqué, pero desgraciadamente lo borré porque este señor, a pesar de que era un hombre que estaba proclamando la revuelta y todo en lo literario, fue un afiliado al fascismo, entonces lo borré inmediatamente de la revista por ser fascista.⁶⁶

En 1930 se produce un giro que sin duda modifica la noción de vanguardia que se había venido dando en el país. No olvidemos que paralelamente a la aparición (1926) en Quito de una revista por excelencia de vanguardia como *Hélice*, se da la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE), que concentrará a gran parte de los creadores e intelectuales del período, quienes consideraban necesario dar origen a una organización en la que, a su vez, lo que de vanguardista tenía el pensamiento estético y político expuesto por gentes como Mariátegui y Marinello, daría paso a la configuración de un proyecto político que brindará respuestas y generará resistencias ante un Estado plutocrático antinacional que había propiciado la horrenda masacre del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil; Estado que sería desestabilizado por la sublevación de la oficialidad joven del ejército que se conoce como la Revolución Juliana de 1925 que promovió un proceso de ajuste y actualización del sistema económico y político ecuatoriano acorde con las demandas del capitalismo internacional.

⁶⁶ C. Calderón Chico, “Conversación con el poeta Hugo Mayo”, en *Literatura, autores y algo más...*, op. cit., p. 162.

Ante este escenario, creadores como Benjamín Carrión, Pablo Palacio, Humberto Salvador, José Alfredo Llerena, Enrique Terán, en Quito, así como el mismo Mayo en Guayaquil, participarán activamente en la conformación de este frente de lucha socialista que irá ganando espacio hasta llegar a convertirse, en esos años de la vanguardia, en su caballo de muchas batallas. Como señala el historiador Enrique Ayala Mora a propósito de esta etapa:

Desde los años veinte hacia acá el socialismo y la izquierda incidieron decisivamente en la constitución y crecimiento de las centrales obreras y populares y promovieron otras formas de organización. En esos años, el socialismo retomó la bandera del laicismo y sus conquistas. Tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de una cultura militante, que se expresó en el auge del realismo social en los campos de la Literatura y en la Plástica. Paralelamente, por varias décadas, la influencia socialista en el Ejército fue grande.⁶⁷

Cuatro años después, en este marco, un trío de jóvenes autores irrumpe en la escena pacata (la plutocracia no había abandonado sus rituales de hipocresía y tradicionalismo) de Guayaquil y el país con un libro que será “piedra de toque” al decir de Ángel F. Rojas: *Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio*. En estas narraciones, según Jorge Enrique Adoum, “no se denuncia ni se protesta contra nada”,⁶⁸ en el fondo no es que “denuncian”,⁶⁹ sino que ponen al descubierto aquello que tres años atrás, y desde el examen clínico de ese hombre que los nuevos tiempos capitalistas habían engendrado en las prefiguradas ciudades de poetas modernistas como Medardo Ángel Silva, dos autores contemporáneos —Palacio con *Un hombre muerto a puntapiés* y Salvador con *Ajedrez y En la ciudad he perdido una novela*— anunciaban esa suma de “pequeñas realidades” que

⁶⁷ Enrique Ayala Mora, “Fundación del socialismo”, *El Comercio*, Quito, viernes, 27 de mayo de 2005. Editorial.

⁶⁸ Jorge Enrique Adoum,, “Prólogo” a *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, v. 85, 1980.

⁶⁹ Este aspecto, lo examino en el “Estudio introductorio” a *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 155, 2000, pp. 9-56.

estas criaturas combustionan con el uso de unas máscaras que en el caso de los personajes que pueblan las historias de *Los que se van*, no era sino poner en interdicto a una retórica que desde la clase hegemónica se manejaba con pujos coloniales que evidenciaban ese falso y fatuo país que los vanguardistas venían cuestionando y que a través de sus proclamas ponían en la esfera de lo público la existencia de ese otro país hasta entonces invisibilizado.

Un país que autores como De la Cuadra, Palacio, Salvador y Rojas pintarán con lápices y palabras que esta vez olían o apestaban a vulgaridad, o sea, a esos sudores que por igual son los del barbero y el pequeño burgués del cuento de Salvador “La navaja”, así como los de esas criaturas retratadas por Gil Gilbert, a las que hay que sumar las que emanan de ese otro discurso, igualmente de ruptura, plasmado por quienes impulsan la vanguardia en las artes plásticas, cuya convivencia con los vanguardistas literarios es solidaria y de compenetración. En este período también destacan pintores como Camilo Egas (el más moderno y audaz); José Enrique Guerrero; el “Monstruo” Diógenes Paredes; Jaime Andrade, Alfredo Palacio, Carmela Palacio (los tres últimos en la escultura). Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín establecen una especie de síntesis del indigenismo y el realismo, para luego optar por otras modalidades expresivas.⁷⁰

Sucede que Palacio, Salvador y los otros autores de su tiempo, excepción tal vez de Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diezcanseco, no militan en el socialismo; los demás asumen su compromiso literario como un compromiso político que sólo podía ser coherente si eso implicaba participar de la militancia. Esa noción de una literatura que fuera instrumento de lucha hizo que se privilegiara narrativas como el indigenismo y los textos del realismo social que en los 30 tendrían su propio brillo (que aún perturba). Lo que a su vez significó

⁷⁰ Para una mirada sobre este período de la plástica ecuatoriana, cfr., José Alfredo Llerena, *La pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942; Ignacio Lasso, “Cinco pintores del Ecuador actual: Camilo Egas, Víctor Mideros, Sergio Guarderas, Pedro León, Eduardo Kingman”, en *Ensayo y poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, pp. 49-91; Rodríguez Castelo, Hernán, *Panorama del arte ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, vol. 9, 1993, pp. 114-133.

que esa literatura expositiva, experimental y subjetiva se sumergiera en aguas en las que políticamente no se incorporaba a ese proyecto del que Joaquín Gallegos Lara fue uno de sus mayores ideólogos, quien llegó a poner en la vereda de enfrente aquello que significaría la búsqueda (si no se ocupaba de los agentes históricos del cambio) de continuar aventuras y desbocamientos con la escritura.⁷¹

Pero como veremos, no sólo fue Gallegos Lara; en esa línea también está otro contemporáneo suyo, Pareja Diezcanseco, quien al reflexionar sobre lo que implicaba la dialéctica y el arte (muy dentro de la mirada marxista) hace las siguientes puntualizaciones, no se trata de condenar sino de explicarlas en su contexto; lo otro sería caer en lo que ocurre con ciertos críticos que por cuestionar determinados dogmatismos presentes en nuestra tradición, terminan por instaurar otros tanto o más polémicos que los supuestamente enjuiciados. Pareja Diezcanseco comenta:

Por lo menos, el artista ha de ser retratista. Debe escoger un camino, para llegar. Debe tomar posiciones, aunque fuere involuntariamente. No le es posible eximirse.

En este aspecto, hay que convenir que el arte no puede dejar de ser político. Es una determinante de toda la vida. Y el arte es sólo un aspecto de ella, y un bravo aspecto. Y como el arte no puede dejar de ser político, lo demás es demagogia, falso camino, gritos y señales, petardos y cintas de día feriado.⁷²

Resulta interesante notar cómo Pareja Diezcanseco, autor de una de las más logradas novelas del realismo social como *El muelle*, en donde “deseo y realidad” no dejan de ser carne de cuerpos que, por ser víctimas de la opresión, no pueden dejar de padecer aquello que sin duda los torna tan humanos, complejos y contradictorios como los mismos personajes pequeño burgueses y burgueses de Palacio y Salvador; decimos que es interesante su poética que no deja de estar contaminada por esa visión de los románticos

⁷¹ Al respecto cfr., su artículo “El pirandelismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”, en *Semana Gráfica*, No. 2, Guayaquil, junio, 1931. Incluido en H. E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador...*, op. cit.

⁷² A. Pareja Diezcanseco, op. cit., p. 24.

que en apariencia se combate, y en donde —otra herencia modernista— la noción de lo político (asumida como compromiso o elección) no deja de tener un enfoque que en la época era mayoría y corresponde a la literatura, definida por el mismo Palacio “de lucha, de combate”. Esta postura radical y certera, por su amplitud de visión, del novelista está sujeta al hecho de que, frente a las crueldades de la realidad y del sistema, no cabían medias tintas ni “término medio” ni arte puristas; lo que contaba era estar en el campo de la refriega al margen de pertenecer o no una estructura partidista:

En nuestro arte ecuatoriano, casi siempre de imitación, de corriente parnasiana y romántica, hasta hace un poco por lo menos, debemos esforzarnos por la creación buena, sana, robusta. No nos pongamos en contradicción con nuestro medio. El ambiente es de lucha, de graves antagonismos y hay que tomar partido. Quien desee el término medio, su cobardía lo llevará a ser un artista puro, un melencólico incomprendido, una caricatura de Gautier, de Musset o de Vigny.⁷³

Sucede, como diría Palacio, que se dejaban de lado “las realidades pequeñas”, y que, en “el ambiente de lucha” reinante, se imponía como sinónimo de vanguardia el arte como un arma que tenía que edificar esa otra nación que la clase dominante, la oligarquía costeña timorata y sin vocación nacional, en ningún momento le interesó después de haber desbarrancado la revolución liberal en contubernio con los latifundistas de la Sierra. Por eso, y desde una concepción de lo político que no deja de ser vanguardista, Salvador y Pablo Palacio hicieron que su escritura se convirtiera en un antídoto contra la demagogia, y no apelaron (Salvador lo hará en parte luego) “por la creación buena, sana, robusta”. Robusta sí, pero trastocando y trastornando esa idea de lo bueno y sano, y claro, siempre poniéndose en contradicción con su medio, porque también ellos sabían que “el ambiente es de lucha”, de terribles “antagonismos” y que debían tomar partido, lo que no implica el

⁷³ A. Pareja Diezcanseco, *ibíd.*, p. 25.

forzoso (era la exigencia militante de Joaquín Gallegos Lara) tener que matricularse en uno.

Porque, como lúcidamente lo señala Pareja Diezcanseco:

El artista no podría pensar de otra manera que la que le proporciona el momento en que vive. Vemos aquí tan claro el concepto dialéctico en el arte, que se hace fatal y necesario aceptarlo. Y entonces, podemos concluir que el arte es político, eminentemente político.⁷⁴

Por tanto, la vanguardia política lamentablemente se divorció de la literaria generando una política que, al desatenderse de una de las matrices que la había provocado y nutrido, terminó cayendo en contradicciones que a buena hora permitieron que esos discursos sumergidos, con el tiempo se fueran tornando no sólo visibles sino agitacionales; lecturas hasta entonces sospechadas por algunos visionarios como el atento Benjamín Carrión, e incluso el mismo Palacio que frente al “criterio materialístico”, es al que apuntan los comentarios de él como los de J. Gallegos Lara —y Palacio como Salvador también transpiraban—, pero desde lo que Palacio definía como una literatura “simplemente expositiva”. El enfoque de Palacio converge con el de la poética salvadoriana, al definir, desde lo expositivo, el rol de la literatura, trazando así los postulados de una vanguardia —la ecuatoriana— cuya compleja modernidad se expresa desde su particular y escindida palabra:

Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. Desde este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario.⁷⁵

⁷⁴ A. Pareja Diezcanseco, *ibíd.*, pp. 24-25.

⁷⁵ Carta de Palacio a Carlos Manuel Espinosa, publicada con otras con el título “Epistolario parvo de Pablo Palacio”, en *Letras del Ecuador*, No. 24-25, Quito, junio-julio, 1947. Tomado de *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Celina Manzoni, edit., Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 52.

Pero Palacio, al demarcar las “dos actitudes” que encarnaban a esos protagonistas contradictorios y contradictores de la vanguardia, define dos praxis respecto al ejercicio de la escritura, que no es otra cosa que delimitar lo que en términos de la modernidad ocurría con quienes, dentro de la vanguardia, terminarían por llevarlas a la práctica:

Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual.⁷⁶

Palacio, Salvador, los indigenistas y los del grupo de Guayaquil, desde las proclamas de la vanguardia ecuatoriana que iniciara Hugo Mayo, no han dejado de invitarnos a ese “asco”; pues sus propuestas estéticas y artísticas eran y son de por sí ideología, y una ideología que participaba de lo innovador, o sea, de lo contestatario. Como sostiene Agustín Cueva al referirse a este aspecto:

Ya que hemos sugerido la convergencia, en nuestro siglo sobre todo, de la intención revolucionaria en arte y en política, digamos de una vez que prácticamente no ha habido voz poética o narrativa de valor que no nazca de la rebeldía. [...] entonces habría que concluir que la mejor literatura del país ha consistido en una afirmación del *niego* y del *me indigno* (con las excepciones notables y acaso únicas, pero ellas también relativas, del *tengo miedo de morir* de la narrativa de Pablo Palacio y César Dávila Andrade).⁷⁷

La obra de un creador es parte de una rebeldía contra todo lo establecido, es parte de un malestar contra aquello que simplemente le produce muchos “ascos”. Salvador y sus contemporáneos, ante la realidad deprimente y brutal que los rodeaba, supieron reaccionar y hacer converger esa rabia con una práctica estética y literaria que a su vez era parte de ese sistema de confabulaciones permanentes. De ahí que su accionar en la vanguardia literaria

⁷⁶ P. Palacio, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁷ Agustín Cueva, “Vanguardia artística, vanguardia política”, en *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta, 1987 [1967], 2a. ed., pp. 64-65.

no haya sido pasivo, como tampoco lo fue, incluso sin proponérselo, en la vanguardia política, porque como bien lo señala Sabato: “El escritor de ficciones profundas es en el fondo un antisocial, un rebelde, y por eso a menudo es compañero de ruta de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde.”⁷⁸

La Generación del 30: por una redefinición de la vanguardia

En la mirada que la crítica de finales del siglo XX da sobre nuestra tradición, suele ocurrir que cuando se habla de los autores del 30, incluyendo a los de la Sierra e indigenistas, hay un lugar común que de tanto repetirlo se ha tornado una suerte de estereotipo con el que se pretende quitarles la condición de vanguardistas a todos estos creadores a partir de que se supone que su literatura es asunto juzgado o letra superada. Así lo podemos comprobar en juicios como los que emite el novelista español Enrique Vila-Matas al hablar de Palacio:

Me confieso fascinado ante este extraño vanguardista que tuvo que luchar con la incompreensión casi total de sus contemporáneos ecuatorianos, reacios a aceptar el experimentalismo radical de sus propuestas literarias, tan opuestas a lo que entonces en Ecuador estaba en boga: la corriente indigenista de Jorge Icaza, escritor comprometido ("papanatas comprometido", le habría llamado Nabokov) y sin misterio.⁷⁹

Este tipo de juicios ha tenido su eco afuera. Sin duda compartimos los entusiasmos del narrador español, y el parangón que establece de Palacio con Artaud honra a nuestro

⁷⁸ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 116.

⁷⁹ Enrique Vila-Mata, “Carta de Barcelona: El Antonin Artaud ecuatoriano”, Barcelona, *Letras Libres*, mayo, 2001, Internet; reproducido en *Diario Hoy*, Quito, 5 de agosto de 2001, Editorial. Otro autor que formula acusaciones de este calibre contra los “realistas” del 30 es el peruano José Miguel Oviedo: “[...] todavía estamos descubriendo a Palacio, mientras, paradójicamente, muchos de los “realistas” de su tiempo pasan al olvido”. Cfr. “Pablo Palacio” en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. (1920-1980). I. Fundadores innovadores*, Madrid, Alianza, 1992. p. 234.

maestro. Por cierto, esta valoración del español pone en cuestionamiento las acusaciones de un crítico como Agustín Cueva respecto a que el lojano era un “autor de segunda línea”⁸⁰ y que, en el extranjero, su obra hasta entrados los años 70 no había tenido ningún tipo de resonancia. No estoy de acuerdo en seguir pensando que vanguardista únicamente es Palacio, por hechos como la autonomía del autor y sus mundos truculentos y urbanos, y que aquellos que militaban en la “la corriente indigenista” (no sólo el indigenismo estaba en auge, también el realismo social que incluso el mismo Vila-Matas practica en algunas de sus novelas), que tenía pleno desarrollo con Jorge Icaza, devienen “papanatas comprometidos”. Este tipo de valoraciones evidencian que ciertos críticos pasan por alto que en América Latina, y en particular en tierras del Ecuador, el nativismo,⁸¹ promovido como parte de las reivindicaciones y proclamas de las vanguardias (eso expresa su noción de lo político), desdoblado en indigenismo, era una escritura y poética de ruptura; además, hay que recordarle a Vila-Matas, que precisamente Icaza era el menos “comprometido”, políticamente, de los autores de su generación. Tiene razón el narrador Raúl Vallejo cuando observa:

A fuerza de simplificaciones, y también de contrastes tendenciosos de éstos con la figura de Pablo Palacio, se ha llegado a caricaturizar a los escritores de los años 30 como si hubiesen sido una cofradía de “provincianos” obsesionados únicamente por la estrecha parcela del país, incapaces de mirar, más allá de las fronteras de la tierra natal, hacia el mundo y sus vanguardias. Esa manera de ver las cosas responde a una simplificación grosera de aquellos que, ignorantes de la tradición literaria de nuestro país, pretenden que la historia de la literatura

⁸⁰ Cfr., “Collage tardío en torno de “L’affaire” Palacio”, en *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993, pp. 143-167.

⁸¹ Para un acercamiento al tema, cfr., R. Harrison, “El símbolo del indígena. Las revistas literarias ecuatorianas en los siglos XIX y XX”, en *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, op. cit., pp. 122-184.

En torno al nativismo, por su parte María del Carmen Fernández, sostiene: “O bien a quienes, sirviéndose o no del constante empleo de la metáfora y quebrando o no los esquemas métrico-rítmicos tradicionales, miraban al indio y al montuvio no como a miembros de una clase social explotada por un sistema injusto, sino como a una raza que había que rescatar. A los representantes de esta última tendencia se les denominó nativistas.” En “*Galope de volcanes: Humberto Mata: entre el vanguardismo y el nativismo ecuatoriano*”, *Nariz del diablo*, (Quito) 19 (II época, enero-febrero, 1994), p. 74.

ecuatoriana se construye únicamente con aquellos escritores que son de su gusto literario.⁸²

Sin duda que “esa simplificación grosera” es la que ha gestado toda esa tendencia de creer que vanguardistas son aquellos escritores que responden a los “gustos” de quienes pasando por alto la historia, creyendo que así modifican el canon, se conectan con su preferencia personal. Luego Vallejo afirma:

Los escritores del 30, y particularmente De la Cuadra, estuvieron preocupados por el debate sobre lo nuevo en literatura y, si pensamos que el gusto dominante en el Ecuador de los 20 era todavía el de la estética modernista, cuentos como los de *Los que se van* (1930) o novelas como *Huasipungo* (1934) y *Los Sangurimas* (1934), constituyeron en el momento de su aparición una parte fundamental de la vanguardia estética y su vocación universal.⁸³

Pablo Palacio: ¿un vanguardista en solitario?

Dentro de esa noción de la “vanguardia pesimista”, descrita por Yurkievich, así como desde la perspectiva de los cuestionamientos de Gallegos Lara a Palacio, quien acusa a Palacio de

tratar con un izquierdismo confusionista las cuestiones políticas. Todo ello lo hace sistemáticamente, con estilo apto para expresar su actitud. Después de leer *Vida del ahorcado* nos queda una sensación, una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente”.⁸⁴

A esta apreciación, hay que sumar los juicios adversos que sobre la obra palaciana en la década de 1950 emitirán críticos como Edmundo Ribadeneira,⁸⁵ más el silencio que

⁸² Raúl Vallejo, “El viaje en el José de la Cuadra de *12 siluetas*”, en *Kipus*, No. 16, Quito, II semestre 2003, p. 164.

⁸³ R. Vallejo, *ibíd.*, p. 165.

⁸⁴ J. Gallegos Lara, “Hechos ideas y palabras: *La vida del ahorcado*”, Guayaquil, *El Telégrafo*, diciembre 11, 1932, incluido en *La noción de vanguardia en el Ecuador*, op. cit., p. 182.

⁸⁵ Cfr., Edmundo Ribadeneira, “Presencia y ausencia de Pablo Palacio”, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., pp. 134-137. En esta nueva edición, el crítico justifica su posición contraria a la obra palaciana y se suma a lo que en los ochenta se da como revalorización.

sobre el novelista caerá posterior a su muerte, hasta 1964 cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana lanza una primera edición de sus *Obras completas*, y posteriormente en los 70, se incluya sus textos en la colección Clásicos Ariel, pasando por la valoración múltiple que coordinó Miguel Donoso Pareja editada por Casa de las Américas [1980], parecería ser que todo este recorrido se convirtió en una especie de castigo para quien había osado producir en sus contemporáneos, y en la sociedad de su tiempo, como en la siguiente, eso que tan atinadamente un irónico Gallegos Lara define como “una sensación, una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente”.

Sí, esa “sensación” dejó la admiración (¿prefirieron postergarla?) de algunos a medias, quizás hasta que los lectores que Palacio anheló para sus textos, pertenecían —muy coherente dentro de las propuestas de vanguardia— a un futuro que de pronto fue presente y tomó a Palacio como el gran incono de esa literatura que generará lo que Donoso Pareja, siguiendo al surrealista Bretón, llama “realismo abierto”.⁸⁶ De pronto, ese autor anónimo, un tal Pablo Palacio, empezó a ser un fantasma que recorría todos los resquicios de un país que se reconoce en esas astillas quemantes que son sus historias, y que al pretender arrancarle al autor algo así como una sonrisa, lo que le arrebatara son pedazos de una máscara de un cronista implacable que entre las décadas de 1920 y 1930, elaboró con “lodo suburbano” caretas que echó a rodar por esas calles, por estos días repeliendo a quienes le encontrarán “carne de su carne”.

Carne que es imagen de un mundo levantado en medio de una soledad compartida con quienes al estar en la otra orilla crearon la isla en la que nunca se supo solo. Quienes lo aislaron fueron aquellos que al volver por los fueros de la tradición de la ruptura, pensaron cerrar los ojos hacia una tradición en la que el nombre de Palacio —como el de Salvador—

⁸⁶ Cfr., M. Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*.

está debidamente acompañado por aquellos que desde sus particularidades, paradojas, virtudes y limitaciones (voces de rebeldía), contribuyeron a que el discurso palaciano sea parte de esos “signos en rotación” de los que está alimentándose nuestra escritura moderna.

Por tanto, insistir que la vanguardia sólo es Palacio y que él es un explorador, un combatiente en solitario, no sólo que es verdad, pero como toda verdad es una verdad a medias: junto a él estuvieron esos otros (los realistas y tan grosera e irresponsablemente calificados como “papanatas comprometidos”) que por igual fueron contaminados y contaminaron con su escritura la atmósfera vanguardista de su tiempo. A propósito de este tipo de aprehensiones, Alicia Ortega, observa:

En el esfuerzo por establecer tradiciones narrativas creo preciso romper definitivamente con la idea de una ínsula literaria habitada únicamente por Pablo Palacio, ya que estuvo cronológicamente acompañado, en el interior del país, por Humberto Salvador y, en el contexto latinoamericano, por un grupo de escritores —Mecedonio Fernández., Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Vicente Huidobro, Salvador Novo, Julio Garmendia, César Vallejo— que fundaron la narrativa vanguardista hispanoamericana.⁸⁷

⁸⁷ Alicia Ortega, “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retórica de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”, en *Antología esencial –Ecuador siglo XX- El cuento*, Quito, Eskeletra, 2004, pp. 7-8.

**II. HUMBERTO SALVADOR:
UN AUTOR EN BÚSQUEDA DE UNA ESCRITURA PERDIDA
Biografía armable y desarmable de un “proscrito interior”**

Un retrato es, pues, la revelación de una vida, de principio a fin de trayectoria. Un retrato es dato de oráculo, cifra de adivinación, explicación de misterio, excavación de la fábula. Todo eso es el carácter de un retrato.

CÉSAR VALLEJO

Se dice que Humberto Salvador Guerra, nacido el 25 de diciembre de 1909 en Guayaquil, ciudad en la que falleció el 17 de enero de 1982, era un hombre de “finas maneras”, tranquilo, “silencioso, trabajador, austero, bondadoso, lleno de buena voluntad, humilde y cordial”,¹ y, algo poco factible en nuestro medio de ácido ambiente postmoderno, muy generoso.

Quienes fueron sus camaradas de ruta sugieren que era un hombre muy reticente, que poco solía hablar o confiar a terceros de su vida privada; timidez que a la vez sería la opción por una marginalidad de la que, desde lo subterráneo de las claves, da buena cuenta su narrativa.

En una carta que le dirige a su amigo, el novelista y periodista Pedro Jorge Vera, fechada en Quito el 8 de junio de 1940, Salvador le da un “informe personal”, a pedido de Vera, de la ciudad y el país después de que el autor de *Los animales puros* decide partir hacia Santiago de Chile, en donde intenta publicar con la Editorial Zig-Zag una antología del cuento ecuatoriano (que no llegó a salir), por lo que le solicita ayuda a Salvador, quien, al armar ese informe, termina por levantar un daguerrotipo en el que figuras vitales de

¹ Alejandro Carrión, “La muerte de Humberto Salvador”, en *Revista jurídico-literaria*, No. 136, Quito, enero-marzo, 1982, p. 229.

nuestra literatura llegan a ser, involuntariamente, retratadas al desnudo; retratos en los que destaca, sobre todo, lo que concierne al ser humano y al creador, como sucede con Jorge Icaza, de quien, sin caer en aquello que siempre se ha dicho respecto a los que “no hablaban bien” de este novelista, por la supuesta “envidia”, Salvador comenta:

Icaza.- Tú sabes lo extraño que es este señor. Mi primer deseo al recibir tu carta fue el de excusarme de hablar con Icaza, que había vuelto ya. Iba a escribirte en este sentido. Porque acercarse a él, significa correr el riesgo de soportar una grosería, o acaso, una serie de ofensas. No creo que ésta sea únicamente una opinión mía. Nuestros valiosos y queridos compañeros Pareja, Gil, Cuadra, y Aguilera son, si no me equivoco, de la misma opinión. Con todo, para que no parezca que hay en mí algo de envidia o egoísmo, me valí de Carlos Bravo Malo, para que él hablara con Icaza. Me manifestó que lo había hecho, y que él te enviaría los datos. A Bravo Malo le hice leer tu carta. Tomó datos de ella, para enseñarlos a Icaza. Supongo que éste te habrá enviado ya todo lo que tú solicitas.²

El autor de *Huasipungo* fue compañero de estudios, en el Instituto Mejía, de Salvador. Luego, le informa, conmovido, lo que acontecía con uno de sus consocios en la aventura de vanguardia, Pablo Palacio, uno de los narradores fundamentales de la narrativa latinoamericana de la década del 30:

Palacio.- Bien sabes que Pablito se encuentra con una gravísima enfermedad mental. Imposible hablar con él. Casi no conoce a las personas. Me dirigí a Leonardo Muñoz, pariente cercano de la esposa de Pablo, y él habló con Carmen.³ A Muñoz, ella le prometió mandarte todos los datos, así como el libro *Un hombre muerto a puntapiés*. Creo que ya habrá cumplido su oferta, y cuando recibas esta carta tendrás en tu poder todo lo referente a Icaza y a Palacio.⁴

² Cfr., *Pedro Jorge Vera: Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, Prólogo, selección y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, p. 212. En esta carta, Salvador le comparte a Vera: “Actualmente desempeño la cátedra de Literatura en el “Mejía” y soy redactor de *El Día*, para el cual escribo un artículo diario. Escribo actualmente una nueva obra que se llamará *Novela interrumpida*¹². Está bastante adelantada.”, p. 213. A la vez, consigna como dirección domiciliaria “Venezuela 18 y Oriente.”, esto es, el centro histórico del Quito actual, p. 214.

³ Carmen Palacio Cevallos (Quito, 1913-1976). Escultora y pintora. En 1932 obtuvo el Premio Nacional Escuela de Bellas Artes. En 1937 contrajo matrimonio con el escritor Pablo Palacio.

⁴ Cfr., *Pedro Jorge Vera: Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, op. cit. pp. 212.

En otro pasaje se ocupa del siempre polémico Raúl Andrade (Quito, 1905-1981), cuya fama de prometer (Borges decía que “sólo los inmortales prometen”), era muy célebre entre sus contemporáneos y conocidos:

Raúl Andrade.- Con él he hablado personalmente varias veces. Me ha prometido darme los cuentos y los datos, en varias ocasiones. Pero la suya ha sido una promesa en vano. No hay medio de que la cumpla, y por mi parte, ya me parece excesivo el continuar exigiéndole. Con todo, insistiré, y ojalá obtenga un resultado mejor.⁵

Estos pasajes revelan las cualidades humanas y el carácter de un hombre tolerante y que en ningún momento pecó de egoísta; características que se verán reafirmadas años después cuando los periódicos del puerto difundieron la noticia del fallecimiento de Salvador y varios de sus amigos y conocidos escribieron sendos artículos dando testimonio del creador y del hombre al que habían tratado.⁶ Casi todos coinciden en destacar esos méritos y, lo que es más, las virtudes del apasionado por el psicoanálisis y la cátedra. Pocos, con excepción de Raúl Andrade, llegaron, como desde la transfiguración de la máscara y la tinta goyesca, a legarnos una suerte de aguafuerte que no omite el peso de la nostalgia, los afectos desencontrados, como todos los que atraviesan a un creador; el reconocimiento al hacedor de novelas que a Andrade poco o nada le interesaron, y, sobre todo, a esa suerte de enfermo crónico por la literatura, pasión exclusiva y excluyente en un hombre que, como le gustaba decir a Cortázar citando a San Pablo, nunca dejó ni dejaría de

⁵ Pedro Jorge Vera: *Los amigos y los años...* op. cit., pp. 213.

⁶ Cfr., Ángel F. Rojas, “El tránsito callado de Humberto Salvador”, Quito, *El Comercio*, martes 26 de enero de 1982, A4; Rafael Díaz Ycaza, “Adiós a Humberto Salvador”, Guayaquil, *El Universo*, 26 de enero de 1982, p. 6a.; Ricardo Descalzi, “Humberto Salvador”, Quito, *El Comercio*, miércoles 27 de enero de 1982, A4; Emilio Uzcátegui, “Humberto Salvador, un novelista fiel a su técnica”, Quito, *El Comercio*, miércoles 3 de febrero de 1982, A5; Bolívar Moyano, “Ausencia de Humberto Salvador”, Guayaquil, *El Telégrafo*, febrero 2 de 1982, A4; Manuel Esteban Mejía, “En la muerte de Humberto Salvador”, Guayaquil, *El Telégrafo*, domingo 7 de febrero de 1982, p. 19.

“ser fiel hasta la muerte” a esa pasión de la que su vasta bibliografía es una constatación e inventario imposible de obviar.⁷

En una “Claraboya” que originalmente publicó Raúl Andrade en *El Comercio* de Quito (22 de enero de 1982), con el título “El novelista y el desestimiento”, al saber del deceso de su contemporáneo, luego de recrear lo que sucedió, por las décadas del 20 y 30, y lo que sobrevino con el parcelamiento de la “república” de nuestras letras, anota:

Por aquellos años apareció, mozuelo tímido e inseguro, titubeante, pero de vocación tan irreprimible como irredenta, Humberto Salvador, poeta, comediógrafo y novelista, más tarde profesor de ciencias ocultas y taumaturgo. Lo caracterizaba una indefinición temblorosa, sin acento ni rasgo, que había de gravitar penosamente. Era un ser pálido, ni extravagante ni brillante; escribía sus libros, arquitecturaba sus comedias, estudiaba sin descanso, modelaba y remodelaba sus novelas bajo la lámpara freudiana y su vida personal, fluctuante entre la realidad y el deseo, hacía de él un típico y constante caso de “bovarismo” literario, consciente o no, un soñador sin asidero, librado a los vaivenes de la hora. Quizás su sola y devoradora pasión fuese la literatura a la que entregó su ánimo melancólico y huidizo y en la que se refugió, para eludirla acaso, de la tormenta exterior. De esa manera, por tal conducta elusiva y acaso sin quererla se convirtió en un “proscrito interior” voluntario, sin desdén ni encono, en una como autoeliminación consecuente.⁸

Estos pincelazos quizás son los que mejor dicen e interpretan a un escritor como Salvador, al hablarnos de su carácter introvertido e inseguro, de “su ánimo melancólico y huidizo” que incluso le costó que sus bohemios compañeros de generación, en honor a la “sal quiteña” y ese ejercicio entre cándido y cruel, le hicieran pasadas que pusieron en tal tensión al escritor como aquella broma que cuenta Nicolás Kingman luego de la publicación de su novela *Noviembre*, que por cierto abre esa tendencia que tendría gran auge en los años de 1970 con la “novela del dictador”; texto publicado en 1939 y que

⁷ Un breve autorretrato, quizás el único que existe de Salvador, está en la carta que le dirige al escritor y periodista Pedro Jorge Vera (fecha en Quito, 8 de junio de 1940). Cfr., *Pedro Jorge Vera: Los amigos y los años...* op. cit., pp. 211-214.

⁸ Raúl Andrade, “El novelista y el desestimiento”, en *Cuadernos del Guayas*, No. 50, Guayaquil, 1983, pp. 61-63.

recrea el período de la dictadura civil de Federico Páez entre 1935-1937.⁹ La broma, que incluso en algún medio de prensa de la época fue legitimada como “real”, desbordó sus límites, lo que llegó a irritar al novelista.¹⁰

En su conmovido y conmovedor homenaje, Andrade psicoanaliza a quien, de terapeuta pasaba, por efecto de los años y los recuerdos (ironía de ironías), a ser paseante del diván; acierta como nadie el cronista al anotar que “Lo caracterizaba una indefinición temblorosa, sin acento ni rasgo, que había de gravitar penosamente.” Benjamín Carrión, años antes, ya había sugerido cómo esta “indefinición temblorosa” —que no es otra cosa que su práctica de esa marginalidad no escogida como pose, sino como parte de una disidencia que le permitía, entre otras cosas, no participar de la parafernalia del escenario cultural en el que el juego de las delaciones, máscaras, veleidades, rencores ocultos y envidias tramadas con todo los recursos de la novela policial, así como agravios permanentes— lo llevaría a ser quizás el cronista y testigo más veraz de esos tiempos.

Andrade no se equivoca cuando, con ese nostálgico y tono grave, destaca que esa manera de ser de Salvador “había de gravitar penosamente.” Esa condición de sujeto

⁹ Según el historiador Enrique Ayala Mora: “El primer velasquismo, como casi todos los restantes, cayó estrepitosamente en el primer intento dictatorial (1935), dejando una vez más al país en manos del arbitraje militar. Federico Páez ejerció por dos años una dictadura civil [...] encomendada por los altos mandos castrenses, en la que luego de un fugaz intento progresista, ejerció una dura represión. Fue derrocado por el General Alberto Enríquez Gallo, que en el corto lapso que gobernó al país como Jefe Supremo (1937-1938) llevó adelante políticas nacionalistas y expidió el *Código del trabajo*”, en *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993, p. 95.

¹⁰ Cfr., Nicolás Kingman, “Novelista amenazado de muerte”, revista *Diners*, (Quito), 63 (Año VII, agosto de 1987). La broma consistió, según el testimonio de Kingman, en la orquestación de un supuesto complot por parte de agentes de la dictadura de Páez que, sintiéndose insultados por lo que en la novela *Noviembre* se contaba de forma descarnada de los abusos del gobierno, habían decidido atentar contra la vida del novelista, quien, por la convicción con que se desenvolvían los hechos, llegó a creérselos. Más aún cuando en cierto momento le hicieron llegar un ejemplar de la novela, que mostraba en la portada a un hombre abandonado en el suelo, desangrado (era un dibujo de Eduardo Kingman), con un texto que rezaba: “Humberto Salvador: ¡así quedará usted el 28 de noviembre!”, no era como para que siguiera tranquilo. Nicolás Kingman cuenta que “Los periodistas llegaron a enterarse de este suceso y en el diario *Ultimas Noticias* con gran despliegue de titulares se publicó la noticia de que un novelista había sido amenazado de muerte. La sensacional información se esparció por la ciudad y en pocos días se agotó la edición de la obra, mas su autor, que de algún modo había llegado a saber que había sido chasqueado, sintiéndose lesionado en su amor propio y sensible como era, decidió abandonar su ciudad natal para nunca retornar. Años después la muerte verdadera le jugó su final mala pasada.”

extrañado, pero a la vez ambiguo, en permanente fuga de su medio e incluso de sí mismo, hace que Salvador infatigablemente habite lo que el mismo Andrade apunta de forma atinada: “Quizás su sola y devoradora pasión fuese la literatura a la que entregó su ánimo melancólico y huidizo y en la que se refugió, para eludirla acaso, de la tormenta exterior.” El único territorio desde el que se comunicaba con todo lo humano era el de la literatura; ese era su proyecto político y vital. Quizás en Salvador se cumpla la figura de un salvaje que entra en diálogo y entendimiento con los otros a partir de lo que es su batalla solitaria y solidaria con las palabras, de la construcción de esos universos autónomos que van completando su galaxia de solitario, entendido este como Don DeLillo lo define: “En culturas más antiguas, el solitario es una figura maligna. Pone en peligro el bienestar del grupo. Pero lo conocemos porque nos lo encontramos en nuestro propio interior, y en los demás. Vive en contrapunto, figura apenas visible en la distancia. Es ése quien es, en su soledad perdurable.”¹¹

De ahí que esta “figura maligna”, antes que estar preocupado por abrir o que alguien le abra su propia página web, de aparecer en todos los periódicos asumiendo poses de supuesto cosmopolita maldito, como sucede con los autores de la era postmoderna, la preocupación que lo devoraba a Salvador era la escritura en sí. Padecía de ese mal, y él sabía que la única manera de exorcizarlo era entregándose a esa confrontación sin tregua con su mundo y fantasmas, al margen ya de si los resultados serían óptimos o no. Incluso, entre las décadas de 1920 y 1930, lo que busca son interlocutores, al igual que le ocurría a Palacio: prueba de ello son las cartas que ambos le envían a Benjamín Carrión por esas fechas, en las que le solicitan que entregue sus textos a todos aquellos críticos y creadores

¹¹ Don DeLillo, *Contrapunto: Tres películas, un libro y una vieja fotografía*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 36.

con los que el maestro tenía vínculos, incluso Palacio, eternamente irreverente, no deja de apelar al humor más corrosivo para autoironizar sobre el asunto.¹²

Algunos comentarios y reseñas de lo que sólo se tiene noticia de forma fragmentaria, y que cándidamente Salvador incluía, ¿buscando legitimar una obra que por sí sola debía defenderse?, al final de algunos de sus libros¹³ son extraídas de las cartas o acuse de recibo de aquellos autores, para entonces y ahora, figuras connotadas de la literatura hispanoamericana; hecho que confirma esa urgencia por mantener, prolongar, abrir y reabrir ese diálogo que la vanguardia había posibilitado desde los propios usos y abusos de las tecnologías de la época, y en el que Ecuador tiene un *amauta* que a capa y espada defenderá la nueva literatura que en su país se estaba fraguando: Benjamín Carrión.¹⁴

Tal es la identificación y pasión de Carrión por la literatura de la “generación del 30” que rompe lanzas con el crítico peruano José Diez-Canseco¹⁵ cuando éste, al juzgar a algunos de los narradores de esa hora (Pablo Palacio, Jorge Fernández, más los autores de *Los que se van*), cuestiona en Salvador ciertos desatinos en su novela *Camarada* (1933).¹⁶ De paso, este es uno de los primeros textos en los que el amor lésbico se hace presente, y es más en medio de un contexto que creemos poco tiene de “realismo socialista”.

¹² Cfr., Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Selección y notas de Gustavo Salazar; prólogo de Jorge Enrique Adoum, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano / Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.

¹³ Gran parte de estos comentarios se reúnen al final del volumen de cuentos *Taza de té* y el ensayo *Esquema sexual*.

¹⁴ Sobre el particular me ocupo en “Benjamín Carrión: Las otras noticias secretas de América (Aproximación a los volúmenes II y III de su correspondencia)”, en *Re/incidencias*, (Quito) 3, (Centro Cultural Benjamín Carrión / Municipio del Distrito Metropolitano, 2005), pp. 489-509.

¹⁵ Polémica recogida en Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., pp. 55-75. También se incluye la carta de H. Salvador y la respuesta del crítico peruano, cfr., pp. 173-178.

¹⁶ Jorge Enrique Adoum, en el prólogo a la correspondencia de B. Carrión, comenta este pasaje: “(A estas alturas de la crítica y de la escritura, pueden hacernos sonreír la insistencia y el fervor con que José Diez-Canseco reprocha a Humberto Salvador emplear la imagen de un cocktail —“lo más antiproletario del mundo”— en un párrafo de *Camarada*. [...]. Y sonreír con ternura ante los reclamos que Salvador, dolido, ¿inmadurez del autor o excesivo respeto al crítico?, hace al escritor peruano”. op. cit., p.14.

¿Por qué “había de gravitar penosamente” en Salvador su indefinición? Quizás porque, al margen de lo que sucedía detrás de los bastidores de nuestro mundillo cultural, lo que menos había hecho el escritor era dedicarse a reclamar, como sucede ahora en el medio, un lugar para su estatua. Salvador sabía, como todo legítimo creador, que eso sólo se daba —si es que se da— por añadidura, y que menos podía ponerse a insultar, a denigrar a una patria que enfrentaba y enfrenta realidades tan atroces y deleznable, como para exigirle que le “reconozca” su genialidad. Por qué tendría que hacerlo si nadie de esa patria le había pedido que invirtiera lo mejor de su vida en ese “sacrificio” que para él era un acto de convicción, de vida, más aún en un medio que resulta hostil como él lo reconoce en esos años: “En mi país —usted lo sabe—, la literatura no produce fortuna, ni gloria, ni amor. Sólo trae gastos, sacrificios, odios. Parece que publicar fuera un crimen. Muy pronto llegará el día en que sea encarcelado aquel que escribiere un libro en el Ecuador.”¹⁷

Aclaremos: una cosa es que un escritor, como parte de la escena contemporánea, participe del espíritu de su época con sus opiniones, armando y respondiendo a debates, como ocurrió con casi todos los vanguardistas, incluido Salvador; otra que se dedique a desatar algo parecido al “culto a la personalidad” desde un ejercicio ni siquiera lúcido de la misma vanidad. De ahí que Andrade también reconozca que, más que “consciente o no, un soñador sin asidero, librado a los vaivenes de la hora”, Salvador, como el Martí que cierra el ciclo modernista para anunciar la apertura de las vanguardias del siglo XX, tenía “dos patrias: Cuba y la noche”.

¹⁷ Carta a José Diez-Canseco, fechada en Quito el 18 de enero de 1934, en Carrión, Benjamín, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 173.

En el ecuatoriano estaban su ciudad perdida (¿la madre negada?) y la noche de combate entre la realidad y el deseo, según el decir de Cernuda, cuyo campo de batalla lo constituirá la escritura.

Pero Andrade, en su “Claraboya”, nos da otra clave, desde su condición de testigo y, como lo confiesa, de alguien que en determinado momento le perdió el rastro a quien trató, sin llegar a las confianzas y entroncamientos que las amistades suscitan. De ahí que resulte interesante el apunte de Andrade respecto a que poco o casi nada se sabe de los “íntimos dramas” que pudieron “conturbar” a quien, incluso ante ciertos críticos de su momento, bien pudo aparecer como un ser atormentado por inefables dramas e incluso “perversidades”. Dice Raúl Andrade:

Todo escritor, para cuajarse y afirmarse, virar su rumbo y elegir su camino, tiene derecho a ineludible ración de desdicha. No creo que a Salvador le conturbara algún íntimo drama, fuera del cotidiano melodrama de la monotonía o la carencia de medios, en la proporción que a cada cual corresponde.

Sin duda que la “ración de desdicha” que aquejó a Salvador en gran parte es la que aqueja a sus personajes que, como él, siempre están en pugna entre ese binarismo cuyo fuego infernal atraviesan con los ojos vendados o maniatados de prejuicios que corresponden a la moral burguesa y al peso de un cristianismo de cuyos dogmas y mandatos condenatorios no pueden zafarse en su condición de burócratas y explotados. El “íntimo drama” que a todo creador aqueja, lo sabía el maestro Andrade, es lo que se metamorfosea en “los monstruos culturales” de los que suele hablar Vargas Llosa como una suerte de pulsión, de detonadores de todo lo que desencadena el acto de la escritura. Esa supuesta carencia de drama íntimo se desvanece cuando podemos percibir cómo la ausencia de la madre en Salvador, también sucedió con Palacio quien quedó huérfano a temprana edad, es resultado de aquellas relaciones que para la sociedad ecuatoriana de comienzos

del siglo XX, tan cargada de prejuicios y moralismos deformantes, llamaban “mal pasos” de una mujer. El cuadro se completa y complica cuando el escritor se entera que “es hijo de un cura que regresó a su tierra y no murió como equivocadamente él afirmara.”¹⁸ En efecto, más de una vez Salvador, al igual que Cortázar o Vargas Llosa cuando se ocupan de la figura paterna (fuerte complejo de Edipo), manifestó: “A los pocos días de nacido perdí a mi padre y luego a mi madre”.¹⁹ Sabemos que el doctor Carlos Salvador Perdomo, padre del novelista, era de origen colombiano y que su madre se llamó Victoria Guerra Albuja, nacida en Quito y dedicada a la educación de niños.

Victoria es la mujer imposible que le permite al narrador, no a Salvador (en esto hay que marcar las distancias y las diferencias, que en los 30 se tendía a confundir entre el autor y el narratorio) de la desconcertante *En la ciudad he perdido una novela*, teorizar respecto a lo que podría ser su novela, o sea el cuerpo que lo afirme. En la amada el personaje está buscando la madre con la que nunca rompió el cordón que lo pondrá a enfrentar ese mundo escindido, esa realidad y deseos fragmentarios. Sucede que quien asumió el rol maternal y cuidó de Salvador en su infancia fue su tía Isabel Guerra Albuja.²⁰ Estos indicios que, aun dentro de la anécdota, no dejan de parecerse generadores de un drama, cuya “ración de dicha” perturbaría, confirmaría el universo narrativo, sobre todo el de los años 30, del Salvador vanguardista. Creemos que el interés sistemático y obsesivo por el psicoanálisis de alguna manera se explica por la búsqueda de aquellas respuestas a preguntas que siempre persiguieron y “conturbaron” el yo de ese adolescente, que ya crecido no lo dejaban en paz.

¹⁸ Este dato lo consigna el biógrafo Rodolfo Pérez Pimentel en “Humberto Salvador Guerra”, *Diccionario biográfico ecuatoriano*, t. 15, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1997, p. 299.

¹⁹ Cfr., L. Vieira, *op. cit.*, p. 151.

²⁰ Salvador algún momento confesó: “Después de haber perdido a mis padres debí viajar a Quito donde al amparo de unos tíos comencé mis estudios primarios para luego pasar al Colegio Mejía”. Cfr., L. Vieira, *op. cit.*, p. 151.

Pero sucede que, en el retrato de Andrade, hay un acto de reconocimiento respecto a la obra de Salvador, que a él no le parecía (lo confiesa francamente) de su “gusto”, y que pone en evidencia la recepción que esta tuvo en el exterior, en donde, esos otros interlocutores seguían sus pasos y con los que comunicarse no le fue posible:

Tenía su público y sus admiradores, dentro y fuera de su tierra. Algunas veces, en grupos y tertulias literarias propiciados por el azar, en Bogotá, Santiago, La Habana y México, fui interrogado repetidamente en torno a Salvador y su obra y no supe qué responder. Lo había perdido de vista muchos años atrás, había leído algunos de sus libros en forma somera porque, la verdad, no fueron de mi gusto que, andanzas y lecturas, contactos humanos y confrontaciones inevitables, habían vuelto exigente.

Lo que revela el testimonio de Andrade es cómo la obra de Salvador, la narrativa y la ensayística, en los años de 1930 y posteriores mereció la atención de esos lectores que en su propio país la pasaban por alto. No hay que olvidar que gran parte de la reflexión de Salvador en torno a Freud y el psicoanálisis en su tiempo tuvo enorme resonancia, a tal grado que la sexta edición de su *Esquema sexual* (1933) alcanzó, en esos años, los 10.000 ejemplares. Ese “y no supe qué responder”, tan sincero de Andrade, quizás explique muy bien lo que sucedió con la crítica de su tiempo cuando el novelista dio a conocer su obra vanguardista, a la que muy pocos consideraron como tal, y ante escritura tan rabiosamente extraña o estrafalaria, “no supieron qué responder”.

En otro pasaje de su retrato, el autor de *El perfil de la quimera*, comenta:

Solía envolverse en una “pañosa”, que se la trajo de Madrid César Arroyo, y salir a divagar por los viejos barrios, misterioso y noctámbulo, en pos de aventuras soñadas pero irrealizables. Era Salvador naturalmente sobrio, evitaba los encuentros y las aventuras “tabernícolas” y jamás se aventuraba por lugares equívocos.

Ese explorador clandestino de la ciudad fugitiva, que lucía una “pañosa” obsequio de su amigo César Arroyo, referente de la vanguardia hispanoamericana, es el que llevaba

una vida de anacoreta. De aquel hombre sabemos que hizo la primaria en la Escuela “Simón Bolívar”, y que al igual que los autores del Grupo de Guayaquil, fue testigo de hechos deplorables como la masacre de trabajadores del 15 de noviembre de 1922, que significó el desbarajuste de esa plutocracia costeña de los “gran-caco”; privilegiados que a la caída internacional del precio de “la pepa de oro”, resultado de la crisis financiera de los Estados Unidos, se vieron afectados en su vida de boato. La factura de esa crisis se la pasaron, como es su “cristiana” costumbre, a los inocentes y explotados de siempre. Todos los escritores, aún adolescentes, asistieron a este bautizo sangriento. El novelista e historiador Alfredo Pareja Diezcanseco también recreará este drama en su novela *Baldomera* (1938), publicada originalmente en Santiago de Chile. En su momento recordaría esta pesadilla, en estos términos: “El pueblo se lanzó a las calles porque quería que el dólar costase menos. Y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esta matanza.”²¹

Salvador tuvo noticias de esa masacre, producida en un puerto todavía distante para la época, como Guayaquil; entonces iniciaba sus estudios de jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador. Lo cierto es que la revolución juliana que irrumpe en Quito en 1925 es un hecho, cuyos efectos, aunque limitados, calaron en el proceso de modernización del Estado ecuatoriano; sobre todo con la puesta a tono con las nuevas demandas del orden capitalista internacional que se operaría con la llamada misión Kemmerer.

Estos cambios abren y consolidan la presencia de esa clase media que había surgido a raíz de la revolución liberal de 1895, y que a su vez daría paso al crecimiento de la burocracia como parte de esos procesos modernizadores. Recordemos que con la “juliana”

²¹ Alfredo Pareja Diezcanseco, “Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo”, en *Trece años de cultura nacional. Ensayo. Agosto, 1944-57*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.18.

se crean el Ministerio de Previsión Social y Trabajo, se reformó la legislación civil y penal y se fundó el Banco Central del Ecuador. Nueva espacialidad que daría origen a personajes que tanto Humberto Salvador como Palacio llegaron, por sus vínculos universitarios y profesionales, a conocer tanto o más como Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra sabían de los montuvios y cholos de la costa e islas. Ese personaje que los dos narradores de Quito irán desnudando, apenas pretendía ampararse en trajes prestados, es el empleado público, “el amanuense”, las gentes de la clase media, el subproletario. Como señala, a propósito de esta clase, Ángel F. Rojas en *La novela ecuatoriana* (1948): “Más de doscientas mil personas, su abrumadora mayoría de la clase media, dependen directamente de la burocracia. Ahora bien: buena parte de los escritores revolucionarios del Ecuador contemporáneo pertenecen a ella.”²²

Luego Rojas repara en los cuestionamientos lanzados contra esta clase, cuya ambigüedad será su mayor característica, más aún cuando para esos años no poseía ningún tipo de protección legal ante los abusos del poder y el cambio de administraciones gubernamentales:

Se ha acusado a esta clase de adolecer de fallas fundamentales. Una de ellas, carecer de espíritu solidario de lucha para la defensa colectiva. No ha conseguido hasta hoy una ley de carrera administrativa, y es por esta razón por lo que los cargos públicos están a merced del gobierno triunfante, para acallar con su distribución pródiga las demandas de sus partidarios.²³

Típicos fantasmas de una ciudad que para entonces y a su manera entraba en procesos modernizadores en los que esa clase irá configurando a una pequeño burguesía que tendrá su escena y escenario muy definidos, incluso en la literatura de las próximas décadas. Sombras y proyecciones de esos nuevos “pactos sociales”, de utopías y búsquedas

²² Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 29, Guayaquil-Quito, s.f., [1948], p. 159.

²³ Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, op. cit., p. 159.

de una felicidad que tenía la marca de la pesadilla moderna como bien lo recuerda Pareja

Diezcanseco:

Entre los jóvenes, se pensaba en el milagro de la revolución rusa; pocas veces, en la mexicana. Alcanzar la justicia social, era cosa de extender la mano. Los programas políticos de esa época son deliciosos de leer por su ingenuidad, disfrazada con frases rotundas y la convicción de que la especie humana sería una comunidad feliz pasado mañana.

Un roussonismo vuelto de revés, un nuevo pacto social arrancado por la violencia, una exaltación romántica —que se transformó posteriormente en dogmática y escolar—, todo ello influyó directamente en la literatura.²⁴

En esta atmósfera de tensiones y dramas, propios de la crisis general del sistema, los movimientos de vanguardia en el Ecuador lanzan sus proclamas y manifiestos como respuesta y resistencia ante el colapso de la debacle del mundo capitalista internacional y el oligárquico-feudal nacional, que a partir de 1922 ha dado origen a lo que Fernando Tinajero llama “una cultura de la violencia”.²⁵ Lo hacen a través de revistas en las que Salvador dará a conocer sus primeros trabajos y de su vinculación a los primeros partidos de izquierda. En Quito colabora con *América* (1925), *Llamarada* (1926), así como en diarios de la época como *El Día*.

Como lo confesó Salvador: “Mi despertar literario fue en el Colegio Mejía”.²⁶ Salvador se graduó de bachiller en esta institución, que formó a algunos de los protagonistas de la vanguardia, a la que poco tiempo después retornaría, iniciando así su larga carrera de pedagogo, como profesor de literatura, entre cuyos alumnos estaría el poeta y novelista Jorge Enrique Adoum quien, en sus memorias cuenta este pasaje:

En quinto y sexto cursos, ya en el Instituto Nacional Mejía, nuestro profesor de literatura fue Humberto Salvador, quien me abrió su inmensa biblioteca: así me enteré, a diferencia de mis compañeros, de la existencia de Joyce, Proust y Kafka,

²⁴ A. Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ Fernando Tinajero, “Una cultura de la violencia (1925-1960), en *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987, pp. 41-70

²⁶ León Vieira, *12 escritores ecuatorianos contemporáneos ...*, s.e.; s.f., p. 153.

antes de que fueran traducidos al castellano. [...] se volvía inexistente, se borraba a sí mismo, tímido hasta la anormalidad con las mujeres, incluso frente a dos alumnas, compañeras mías, quienes, lejos del menor rubor que se suponía debían causar en las jóvenes sus novelas, se burlaban femeninamente de él; y jamás asistió a una manifestación pública ni a una asamblea sindical: por eso, porque era tímido y temeroso.²⁷

Pero sucede que quien escribió (el ciudadano y el artista) cuentarios como *Ajedrez* y *Taza de té*, y novelas como *En la ciudad he perdido una novela* y *Camarada*, en las que se va más allá de la “denuncia” para hacer de la “protesta” no un mero grito retórico, sino todo un cuestionamiento —como lo demandaba la vanguardia— al sistema imperante y sus valores burgueses, no es cosa ni prosa de un testigo “temeroso”, como bien lo anota y destaca, a propósito de *Camarada*, la nicaragüense Amada López:

Humberto Salvador es uno de los grandes escritores de América. Su libro *Camarada* es fruto de una mente vigorosa y de un espíritu valiente. El autor se perfila con los caracteres de una fuerte personalidad. *Camarada* es un libro fuerte para espíritus fuertes, sinceros y valientes.

Por su parte, el ecuatoriano Atanasio Viteri, otro de los hermeneutas de su hora de la generación del 30, respecto a la misma novela sostiene:

Es fiera su posición de energía: rebeldías leoninas, circenses. Ha hecho arena de circo de nuestras plazas, de nuestras ruinas, de nuestras grietas coloniales; ha solidificado el aire capaz de apedrearle después como cristales; ha enmurallado el ambiente para sitiarle, con gran valentía, sin heroísmos de guerra, haciéndose herir únicamente el alma.²⁸

Sin duda que lo de “temeroso” en Salvador está inscrito en los mismos “temores” o “debilidades” (esos miedos que no hay psicólogo, salvo la escritura, que pueda poner en claro) que en su hora aquejaron a escritores como Dostoviesky, Flaubert, Proust, Virginia Woolf o el maestro de la novela negra norteamericana Raymond Chandler.

²⁷ Jorge Enrique Adoum, *De cerca y de memoria –lecturas, autores, lugares-*, Quito, Archipiélago, 2003, p. 14.

²⁸ Estos comentarios se incluyen en *Esquema sexual*, Quito, Imprenta Nacional, 1934.

Mientras impartió clases en el Mejía, Salvador realizaba estudios de derecho y junto a Jorge Icaza, por 1925, editan la revista *Claridad*, “de la que no salieron sino cuatro números”;²⁹ momento que escribe sus primeras piezas dramáticas: *Canción de rosas* y *Amor prohibido*, que se enmarcan en lo que definió como “alta comedia”, cuya característica, al decir de María del Carmen Fernández, “más sobresaliente radica en hacer gala de un presuntuoso valor artístico, que muestre su elevación sobre la vida común”.³⁰ Ese teatro luego será catalogado como “envejecido y cursi”, le permite a su autor poner en escena aquellas formas de ser y sentir de una burguesía fatua, repleta de hipocresías que, al verse representada y dramatizada (sobre todo sus mujeres), sentían que alguien deletreaba su pantomima cursi, cuyos efectos no se paliaban, al contrario, resultaban efectivos como una “denuncia y protesta” que remecía aquellos valores sacrosantos de una clase que al asistir a presenciar “culebrones”, sabía —aunque le costara reconocerlo— lo que poseían de cursis sus “buenas maneras” de ser, y cuanto de pacatería su fe y su engaño respecto a un país con el que no compartían nada que correspondiera a sus tragedias cotidianas.³¹ Esta especie de antecedentes prefigura lo que posteriormente Salvador desarrollará en parte de sus tres libros de vanguardia, empezando con *Ajedrez*.

No sólo podemos ratificar el atento y voraz lector que era Salvador en el pasaje citado de Adoum; esa sed por saber (sed de universalidad), por involucrarse con lo que sucedía en su tiempo, lo llevó a estar al día, a pesar de las limitaciones de comunicación, con todo lo que se publicaba en América Latina, Estados Unidos y Europa. Un registro de

²⁹ Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991 [1961], p. 118.

³⁰ María del Carmen Fernández, Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 94, 1993, p. 15.

³¹ Una mirada al teatro de Salvador está en H. Rodríguez Castelo, “Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, *op. cit.*, pp. 9-42.

esa pasión lectora se revela en su ensayo “La edad de la novela” (1941),³² en donde, a más de reflexionar sobre la evolución del género, comenta y menciona a los autores fundamentales de la novelística universal, entre los que estaban sus admirados maestros Cervantes, Balzac, Dickens, Zola, Flaubert, Dostoviesky, Proust, Thomas Mann, Huxley y Virginia Woolf.

En este recorrido por la novela de los siglos XIX y XX, Salvador se explaya en elogios para quienes son sus referentes centrales, entre los que está el realista Honorato de Balzac,³³ de quien precisa:

Ha llegado a su plenitud, y es la expresión más espléndida y pura del arte literario. El interior de Balzac es un mundo prodigioso, en el que surgen todas las pasiones, florecen todos los ensueños, y viven todos los tipos humanos, desde los más sencillos, hasta los que alcanzan mayor complejidad. La obra de Balzac, a semejanza de un océano, contiene aún muchas rutas ignoradas. Hay en ella varios tesoros que no han sido aún explotados, y existen gérmenes artísticos que todavía no han adquirido desarrollo. Balzac, durante muchas generaciones continuará siendo el maestro insuperable, cuya obra es una expresión del infinito. Como el teatro de Shakespeare, la Comedia de Balzac, “es una voz de la Naturaleza”.³⁴

Contemporáneo del autor de la “Comedia humana”, Flaubert, es otro autor clave en la formación de ese lector que quiere y busca devorarlo todo en pro de inventar, desde sus propias urgencias y tradición, una escritura que lo ponga, dentro de la vorágine de la vanguardia, en esa orilla o recodo desde donde dedicarse a inventar su universo. Salvador, además de reconocer, como en su momento lo hará en la década de 1970 un crítico como Varga Llosa,³⁵ lo que de actual y rupturador tiene el discurso novelesco de Flaubert, destaca la simbólica de esa mujer que es toda una historia aparte en la narrativa universal del siglo

³² Humberto Salvador, “La edad de la novela”, *Revista del Colegio Nacional “Mejía”*, No. 46-47, Quito, enero, 1941-mayo, 1942, pp. 13-24.

³³ A este autor, presencia gravitante en Salvador, le dedicará su ensayo: “Balzac y nuestros escritores”, publicado en *Letras del Ecuador*, No. 62, Quito, noviembre-diciembre, 1950, pp. 2-3. Posteriormente lo reproducirá con el título “Las raíces psicológicas de la *Comedia humana*” en *Cuadernos del Guayas*, No. 19, Guayaquil, diciembre, 1965, pp. 14-15, 22.

³⁴ H. Salvador, “Las raíces psicológicas de la *Comedia humana*” en *Cuadernos del Guayas*, No. 19, Guayaquil, diciembre, 1965, pp. 14-15, 22.

³⁵ Cfr., Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

XIX, y que sin duda, a la vez desdobra la percepción que sobre la mujer en tanto persona y personaje, late en el guayaquileño:

El escenario de la novela estuvo preparado para la aparición de Emma Bovary, mujer por excelencia, que es el símbolo del querer, la voluptuosidad y la dulzura. La imagen de Emma estaba destinada a ser una profunda expresión del corazón humano. También “era una voz de la Naturaleza” la que hablaba a través del amor de ella. Las pasiones de Emma eran un reflejo de las emociones humanas más hondas y esta adorable muchacha de Francia, estuvo unida por los lazos de la gloria a Hamlet y Tartufo. Había en ella la dulzura de Desdémona y el encanto de Julieta. Por ella, el hombre supo cual era la angustia de la mujer incomprendida, apasionada y sola.³⁶

Luego, es interesante lo que Salvador anota sobre narradores con los que de alguna manera se identifica —después de su aventura vanguardista de los 30 y su marcado afán por el “realismo integral”— como Zola, de quien señala:

Es emocionante evocar a Zola recorriendo los barrios bajos de París en busca de sus personajes y tomando los datos con los cuales elaboraría la “historia clínica” de los protagonistas de sus creaciones. El genio vasto y poderoso de Zola, abrió la ruta del moderno arte social, y si bien no hubo en él una finalidad política claramente definida, en cambio sus producciones estuvieron iluminadas por un profundo amor humano, y por aquella defensa, apasionada y ardiente de los desvalidos, que lo coloca entre los primeros libertadores del mundo. Cuando todos los trabajadores de París, abandonaron los talleres y las fábricas para asistir a los funerales de Zola, resplandeció el sol de la gloria con su más pura claridad.³⁷

A más de haber destacado la genialidad de su admirado Balzac, en este registro de lecturas se ocupa de otro maestro, Stendhal, a quien relaciona con todas las posibilidades que el psicoanálisis le permite establecer a plenitud:

Supo fenómenos que únicamente debían ser estudiados varias generaciones después. Antes que los creadores de la psicoanálisis, él llegó hasta el borde del subconsciente, y exploró con una mirada poderosa los abismos más extraños y sorprendentes del espíritu humanos.³⁸

³⁶ H. Salvador, “La edad de la novela”, *art. cit.*, pp. 15-16.

³⁷ H. Salvador, *ibíd.*, p. 16.

³⁸ H. Salvador, *ibíd.*, p. 15.

En este informe, también llama la atención que Salvador mencione a un novelista como Knut Hamsun, quien incide mucho en los autores contemporáneos a él, pero que obvian mencionar o reconocer como tal una vez que se enteran de su condición de simpatizante del fascismo. Dice el ecuatoriano: “[...] novelaba la vida del vagabundo y la existencia de extraños personajes, que encontrándose en contacto con una naturaleza sencilla, llevaba a su interior una sugerente complejidad.”³⁹

Sobre un autor de culto —referente central de la vanguardia histórica— como Joyce, al que ha leído en inglés, señala: “James Joyce, el novelista del subconsciente, trasladó a la zona del arte las hondas investigaciones del psicoanálisis. *Ulises* se ha comparado con *Fausto* y *La divina comedia*”.⁴⁰

Sabemos que jamás ejerció su profesión de abogado; más bien optó por seguir, como oyente, durante cuatro años, algunos cursos en la Facultad de Medicina mientras descubría y ahondaba en Freud y sus teorías apasionantes. Los autores que Adoum menciona, a los que Salvador lee en inglés, más los citados por el mismo novelista en el ensayo referido, son parte de la constelación de lecturas que en los años de efervescencia de la vanguardia lo seducían a él y a gran parte de sus contemporáneos.

A finales de los 20, Salvador se desempeña como Secretario del Consejo de Estado, y en 1929 como Jefe del Departamento de Prensa de la Asamblea Nacional de ese año; luego fue Secretario de Estadística Nacional. En 1932 será testigo de la llamada “Guerra de los cuatro días”, en la que, al decir del historiador Ayala Mora, “Quito recibió el baño de sangre y terror más pavoroso de su historia”.⁴¹ Esta guerra que tanto tiene de “realismo mágico”, como las que cuenta García Márquez en *Cien años de soledad*, fue una

³⁹ H. Salvador, *ibíd.*, p. 20.

⁴⁰ H. Salvador, *ibíd.*, p. 20.

⁴¹ Enrique Ayala Mora, “Los cuatro días”, en *Estudios sobre historia ecuatoriana*, Quito, Tehis / Iadap, 1993, p. 22.

confrontación de posiciones entre los liberales y el candidato de los latifundistas serranos, Neptalí Bonifaz, quien en su “despreocupada juventud” se había declarado ciudadano peruano. Argumento que esgrimieron sus opositores para impedirle posesionarse como presidente de la república. Los liberales volvieron con la estrategia del fraude e impusieron a un representante de la plutocracia, Juan de Dios Martínez Mera, contra quien se disparará el diputado José María Velasco Ibarra, que luego será candidato presidencial al cosechar un sonado triunfo en 1933 y en 1934 asumirá la presidencia de la república, cargo que ejercerá por cinco ocasiones, dando lugar a uno de los fenómenos políticos más peculiares del Ecuador y de América Latina: el velasquismo.

Salvador asiste al surgimiento de esa figura que con el correr de los calendarios será el caudillo que copará la escena política nacional por lo que resta del siglo y se convertirá en un fantasma que no dejará de estar presente en la narrativa ecuatoriana de los últimos treinta años del siglo XX.

Salvador es parte de ese reinado del “velasquismo”, cuyas contradicciones y paradojas, propias de una suerte de esquizofrénico que por igual contagiará a toda la sociedad: de ahí esa noción marcada con este tipo de “mal” o seña particular.⁴² Sostiene el historiador Ayala Mora que “El velasquismo puede más bien ser considerado como un caudillismo que expresa una alianza oligárquica contradictoria, surgida de la necesidad de controlar la movilización de los sectores populares tradicionales como el artesanado, y nuevos como los sectores subproletarios que habían empezado a formarse en las grandes ciudades”.⁴³ Ayala Mora señala y describe los nuevos actores (más la burocracia, la clase media y los militares), el espectro social y político sobre el que Salvador proyectará sus novelas, posteriores a los textos vanguardistas, como *Camarada*, *Trabajadores* y

⁴² Al respecto, cfr., Miguel Donoso Pareja, *Ecuador: identidad o esquizofrenia*, Quito, Eskeletra, 2004, 3a. ed.

⁴³ Enrique Ayala Mora, *Nuestra patria. Historia nacional*, “La república”, Fascículo 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / *El Comercio*, 2005, p. 230.

Noviembre. Tríada que habrá que leer superando esa idea de su pertenencia (las dos primeras sobre todo) al realismo socialista;⁴⁴ pues las tres están expresando el estado calamitoso, en términos políticos y sociales, de un país al que Salvador irá ficcionalizando a partir de los personajes que el caudillismo velasquista, que expresa esa “alianza oligárquica contradictoria”, convertirá en su base para sostener durante cinco décadas, arrebatándole incluso desde la retórica con tintes progresistas (en el fondo se trataba de la demagogia más impactante) los argumentos a los movimientos de izquierda que por entonces eran fuertes.

Como resultado de “la guerra de los cuatro días” sobrevendrá la dictadura de ese personaje oscuro y siniestro, como todos los que se le parecen, llamado Federico Páez, cuyo gobierno antipopular y represivo fue objeto de combates en los que participaron civiles, intelectuales y los mandos militares que al derrocarlo le encargaron el poder al general Alberto Enríquez Gallo, quién hará una administración progresista y de un acentuado antiimperialismo; en este proceso colaborarán personajes como José de la Cuadra y el poeta Miguel Ángel Zambrano, autor del *Código de Trabajo* más avanzado para entonces y ahora. Estos sucesos son los que retratará Humberto Salvador en su novela *Noviembre*, un texto que no se agota en lo político sino que lo trasciende dado que se constituye en una metáfora corrosiva de las perversiones del poder y de la historia, y del surgimiento de nuevos eventos en los que, otra vez, la posibilidad de un proyecto nacional sólo es la opción de un proyecto personalista, caudillista y oligárquico.

⁴⁴ Sobre este punto, Donoso Pareja señala respecto a *Trabajadores*: “[...] novela en la que conviven muchos de los elementos postulares del realismo socialista, algunos, desde luego, del naturalismo, con ciertos matices del melodrama, el romanticismo e intentos de interiorización. Lo dominante, sin embargo, sería el realismo socialista”. *op. cit.*, pp. 36-37. Por su parte, Edmundo Ribadeneira, que nunca habla de realismo socialista ni considera la obra vanguardista, comenta: “Parece ser que Humberto Salvador quiso iniciar la novela proletaria en nuestra literatura, a juzgar por el título de sus dos primeras novelas, *Camarada* y *Trabajadores*. Sin embargo, lo que no se halla en estos libros es, precisamente, el obrero, pues todos sus personajes corresponden más bien a las capas más humildes de la pequeña burguesía.” “La obra contradictoria de Humberto Salvador, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, p. 150.

Por esos años, la figura de Benjamín Carrión, quien ya había publicado en Madrid su memorable volumen de ensayos *Los creadores de la nueva América* (1928), prologado por Gabriela Mistral, y su novela *El desencanto de Miguel García* (1929), era notoria. Salvador, como casi todos los de su generación, verían en él no sólo al gran crítico sino al suscitador y divulgador de la nueva literatura ecuatoriana. Carrión devendrá confesor, así como será uno de los lectores más agudos —arriesgando en su hora y momento (lo hizo por Palacio, luego por los autores de *Los que se van* y Jorge Icaza)— de los gestores de la vanguardia ecuatoriana.

Salvador mantendrá los lazos con Carrión durante un buen trecho de su vida. En una carta dirigida (febrero de 1933) al crítico, que por entonces cumplía funciones diplomáticas en México, a más de ratificarle su afecto, le comenta lo que significa la ausencia de quien considera referente clave: “Sus consejos, sus enseñanzas, su cultura nos hará mucha falta. Tanta, que creo que su personalidad es insustituible.”⁴⁵ Mientras tanto, entre 1936 y 1939 se desarrollará la Guerra Civil Española que confrontará a los republicanos contra los fascistas comandados por Francisco Franco; hecho que desató oleadas de solidaridad, de las que los intelectuales y creadores del Ecuador no estuvieron exentos, prueba de esto, entre otras, es el volumen *Nuestra España: homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*, publicado en Quito en 1938 por la Editorial Atahualpa, con prólogo de Benjamín Carrión.

En otra carta, fechada el 31 de enero de 1939, Salvador no duda en declarar a Carrión como su “guía espiritual”; incluso le insiste en un reconocimiento que se torna testimonio de una admiración que comparten algunos de sus contemporáneos, y que revela el peso y dimensión que para entonces ya tenía un crítico cuyas bondades siempre fueron

⁴⁵ Esta carta del 11 de febrero de 1933 reposa en los archivos del Centro Cultural Benjamín Carrión del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Agradezco a Luis Rivadeneira y César Chávez su cordial colaboración.

proverbiales, a tal grado que en ciertas ocasiones esa generosidad obnubiló sus juicios. Las expresiones de Salvador no dejan de ser el eco de una soledad propia de quien habitaba los márgenes:

Casi no tengo que decirle que es inmenso el vacío que ha dejado usted con su ausencia. Cuando está usted lejos, todos nosotros, especialmente aquellos que tenemos por su personalidad y su obra una sincera admiración y un respetuoso cariño, todos sentimos que nos hace falta nuestro director espiritual, nuestro mejor guía y maestro. No hay en el Ecuador otro nombre que pueda reemplazar al suyo, y su ausencia resta emoción espiritual y jerarquía intelectual a la ciudad de Quito.⁴⁶

En 1938, y sin sueldo, ejerce las extrañas labores de “censor” del Teatro Sucre. Pero en la carta que le dirige a Carrión, en 1939, Salvador le confía desalentado lo que sucede en el medio, carente de todo estímulo, y de su “forzoso silencio”, dado de que a pesar de tener algunos manuscritos listos no puede ni tiene quién se los publique. Es curioso como a través de su testimonio podemos inferir lo que sucedía para entonces en una ciudad como la capital respecto al movimiento editorial; de otro lado, el siguiente fragmento nos pone ante el hecho fehaciente de que Salvador era, como sostenía Benjamín Carrión, un “escritor que escribe”; pues su “producción” no cesaba, a pesar de esa anemia de estímulos y de no superar una realidad que décadas después describiría con desaliento, y que a no dudarlo no ha variado mucho.⁴⁷

Y aún corriendo el peligro de cansarle, le diré algo acerca de mi producción literaria, ya que usted ha tenido siempre la bondad de interesarse por ella. La suerte ha sido mala conmigo, literariamente.

Desde el año del 1935, —diciembre— no he podido publicar un libro, no por falta de producción, sino por dificultades de edición. Mientras otros escritores de

⁴⁶ Carta del 31 de enero de 1939, archivo del Centro Cultural Benjamín Carrión del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

⁴⁷ En las respuestas que da al cuestionario de León Vieira, expresa:

“La posición del escritor en el Ecuador es muy dura. Está llena de trabajo, agotamiento, gastos, enemigos, mucho esfuerzo y gran sentido de sacrificio.

El escritor no tiene ganancia. Le cuesta el pan de los suyos. Se lo ha hecho solamente por amor. Nuestro pueblo no lee; lo mismo sucede en las naciones latinoamericanas”, *op. cit.*, p. 154.

valor, —Pareja, Aguilera, Icaza— han publicado un libro, yo he tenido que permanecer en forzoso silencio, lo cual, naturalmente, me a pena mucho. Ojalá en este año mejoren las circunstancias. Actualmente la editorial “Zig Zag” hace la cuarta edición de mi libro *Esquema sexual*. He firmado el respectivo contrato, por diez mil ejemplares. Parece que la obra tendrá mucho mercado.

Ya para entonces, el mercado, como siempre, era un determinante, otra rémora contra la que los vanguardistas tuvieron que enfrentarse. A más de limitado de por medio estaba el que sus obras de ruptura establecían códigos, temas, estilos, recursos, que no eran fáciles de sintonizar para el “gran público”, acostumbrado (las cosas no han cambiado mucho con el nuevo milenio) a lo bonito y plano. A esto, había que sumar los altos índices de analfabetismo que restringían el espectro de lectores. Más adelante, le comparte sobre dos novelas en las que ha trabajado; la primera, *Universidad Central*, que según podemos colegir ha sido concluida antes que *Noviembre*, y que terminaría apareciendo bajo el sello de Zig-Zag en 1940 en Santiago de Chile; *Noviembre* se publicó en Quito y llegó a tener muy buena acogida de público como el mismo autor gustaba recordarlo. Sobre la primera, le anota: “Procedí a corregir de nuevo *Universidad Central*. Quité todas las escenas agudas que contenían los originales primitivos. La obra está totalmente trasformada.”

Nunca dejó de corregir; lo mismo hará con algunos cuentos que entre una y otra edición sufrieron severos cambios, así se evidencia en otra carta dirigida a Pedro Jorge Vera, fechada en Quito el 29 de julio de 1940:

Para la antología que preparas, te mando mi cuento “Sandwiche” que lo he publicado en *El Día*, notablemente modificado. Si tú quieres, te mandaré también “La Navaja” y “El auto loco”. Por lo menos uno de ellos que también se publicarán en estos días, con importantes correcciones. Ojalá llegaran a tiempo para ser incluidos en la *Antología*.⁴⁸

⁴⁸ Pedro Jorge Vera: *Los amigos y los años*, op. cit., p. 216.

En otro párrafo le comenta a Carrión de *Noviembre*, novela que abre el tema del dictador y que amplía una de las vetas de las que se alimentará la narrativa latinoamericana, incluida la del *boom* de los 60, a lo largo del siglo XX con la novela política. *Noviembre* se lanza mucho antes que Asturias presente *El Señor Presidente* (1946). Además, lo que nos interesa destacar de este pasaje es cómo Salvador reflexiona respecto a su texto, al que no deja de concebir como una ficción que recrea, desde la noción del gran mural, unos eventos que se convierten, además, en un retrato que sin duda no se parece ni se compadece con el que la historia oficial nos ha dado, cumpliéndose lo que Juan Goytisolo sostiene: “El novelista como es obvio, puede permitirse una serie de libertades con lo pasado que serán impensables en el caso del historiador.”⁴⁹ Esas “libertades” con un pasado que no es remoto sino *cuasi* inmediato (Salvador es el cronista indignado contra una dictadura tan estúpida como todas las que asolaron y asolarán durante el siglo XX a América Latina), por “impensables”, son las que en la novela tienen rienda suelta y le otorgan tal condición que obliga a releerla desde un presente que nos permite y remite a problematizar algunos conceptos como aquello de novela histórica y política:

También está terminada ya la novela *Noviembre*, que ha salido voluminosa. Recordará usted que el argumento de esta obra se refiere a los hechos que sucedieron durante la dictadura de Páez, de ingrata recordación. No se trata, naturalmente, de un panfleto político, de un ataque personal, o de un relato de clave, sino de una novela que refleja el estado moral, económico, social y político del Ecuador en esa época. La editorial “Zig Zag” se interesa por esta obra, pero no sé si llegue a firmar un contrato para la publicación. Si no hay acuerdo con “Zig-Zag”, la publicaré seguramente en Quito, tal vez en este año.

En esta reveladora carta, Salvador termina delatándole a Carrión aquello que es propio en este tipo de creadores “raros” y legítimos: no rendirse jamás, pese a la hostilidad del medio y a esa condición de marginalidad que le permitía nadar a contra corriente: “En

⁴⁹ Juan Goytisolo, “*Terra Nostra*”, en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 236.

este año escribiré un nuevo libro, que está comenzado ya. Eso es todo, pero ya ve usted que me encuentro con dos libros inéditos, lo cual es un problema difícil de resolver. ¡Cuánta falta nos hace en el Ecuador una buena Editorial!”.

En 1941 tropas peruanas invaden el oriente y las provincias del sur del país, forzando un año después la firma del mal llamado “Protocolo de Amistad y Límites” firmado en Río de Janeiro con la anuencia del gobierno plutocrático y dictatorial de Alberto Arroyo del Río, a quien, el 28 de Mayo de 1944, una sublevación popular denominada “La Gloriosa”, lo echó del poder. Este levantamiento, más allá de acabar con la dictadura de uno de los representantes de la plutocracia costeña, a su vez es como el cierre de toda esa etapa agitacional en la que habita la vanguardia, y de la que Salvador es, a pesar de sus timideces confesadas y de sus mal entendidos “temores”, actor central. Sobre este momento, Ayala Mora apunta:

El proceso del 28 de Mayo fue una de las más vigorosas explosiones populares de la historia, un movimiento con raíces hondas, expresión de una corriente que unía a las regiones y posturas políticas tradicionalmente enfrentadas, con un sentido antioligárquico y democrático.”Ustedes no me pueden dar —decía Velasco— una revolución en el mundo que haya sido tan original como ésta en la cual se han dado la mano el fraile con el comunista”. Pero el proceso no se dio bajo condiciones ni internas ni internacionales que hubieran configurado la revolución de la que tanto se habló. Sin embargo, pudo ser un significativo salto de auténtica democratización y reforma progresista. No lo fue por las inclinaciones y compromisos de su máxima figura y por la debilidad real de la izquierda.⁵⁰

Una de las pocas conquistas, después de la traición de la que fuera víctima el movimiento por parte del caudillo al que le entregaron el poder en bandeja de plata, fue la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a partir de una iniciativa de Benjamín Carrión, que resume sus tesis respecto a la cultura y sus poderes para mantener en pie el

⁵⁰ E. Ayala Mora, *op. cit.*, p. 234.

tropo de la nación,⁵¹ esta iniciativa contó con la ayuda de Alfredo Vera, para entonces Ministro de Educación. Por esas fechas, Salvador todavía reside en Quito y ha nacido su hijo, Leonardo Salvador Bustamante.

En esos años convulsos colabora con cuentos y artículos en *Línea, revista gráfica nacional*, editada en Quito, y en *Mástil*, órgano de la “AEUA” (Asociación de Estudiantes Universitarios del Azuay) editada en Cuenca; ha publicado tres novelas que marcan, dentro de ese juego de permanentes metamorfosis la búsqueda de poéticas distintas: *La novela interrumpida* (1942), *Prometeo* (1943) y *Universidad Central* (1944). A la vez entra a formar parte de la institución que Carrión ha creado y a la que, durante los primeros trece años le dará un impulso y trascendencia que lamentablemente, es dialéctico, nunca más volverá a tener.⁵² En este período, desde 1941 cuando publica sus *Cartas al Ecuador*, Carrión insistiría en su tesis de “la nación pequeña”;⁵³ planteamientos que posteriormente, dentro de los devenires y equívocos inevitables, serían sometidos a cuestionamientos que hoy, incluso esos cuestionamientos, demandan nuevas lecturas.⁵⁴ En 1945 Carrión saca adelante la revista *Letras del Ecuador*, que durante diez años editará 120 números; espacio en el que Salvador, sobre todo, ejercerá la crítica literaria. Con el sello de la Casa publicará en 1946 su novela *La fuente clara*, que lo meterá en otra tesitura narrativa, la del

⁵¹ Fernando Tinajero observa que “La fundación de la Casa de la Cultura permitió que la violencia verbal de la literatura del realismo se contrabalancara con la violencia conceptual de la cultura elitaria y erudita: aquella expresaba la violencia real ejercida por las clases dominantes sobre los explotados del campo y la ciudad; ésta, la violencia de un pensamiento que pretendía ajustar la realidad a sus previsiones.” *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵² Al respecto, cfr., *Trece años de cultura nacional. Informe del presidente de la institución. Agosto 1944-agosto, 1957*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

⁵³ Este aspecto lo examino en “Benjamín Carrión: Las otras noticias secretas de América (Aproximación a los volúmenes II y III de su correspondencia)”, *Re/incidencias*, (Quito) 3, (Centro Cultural Benjamín Carrión), 2005. Para el gran suscitador: “En 1941 no fue derrotado el Ecuador, ni su pueblo ni su Ejército. La derrota inmerecida es obra exclusiva de los ‘sabios en fronteras’, la misma gente de la ‘reconquista’, las cartas a Trinité, la venta de la Bandera. El país sufrió, de rechazo, el golpe brutal de una derrota inmerecida”. *Trece años de cultura. Informe...*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁴ Cfr., Alejandro Moreano, “Benjamín Carrión: las paradojas del Ecuador”, en *Antología esencia I—Ecuador Siglo XX—*. *El ensayo*, Raúl Vallejo, comp., Quito, Eskeletra, 2004, pp. 401-421; Fernando Tinajero, “La teoría de la nación pequeña”, en *Aproximaciones y distancias*, Quito, Planeta, 1986, pp. 137-154.

psicologismo.⁵⁵ Antes de dejar Quito, en 1949, publica la *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, en dos tomos. El primero prologado por Alfredo Pareja Diezcanseco y el segundo por Benjamín Carrión. En el primero están los poetas del modernismo: E. Noboa Caamaño, A. Borja, H. Fierro y M. Á. Silva; en el segundo constan los poetas de la ruptura: J. Carrera Andrade, G. Escudero y M. Á. León. Llama la atención que en esta selección un nombre clave, fundamental, sobre el que Salvador conocía muy bien de su trayectoria, es omitido en lo que, a no dudarlo, es la primera antología de la vanguardia ecuatoriana. ¿Qué sucedió? ¿Es que realmente aquello de que “en Guayaquil está suelto un loco” incidió de tal manera para que Salvador no considere los textos de Mayo? No lo sabremos nunca, aunque siempre será interesante tentar ciertas elucubraciones.

A comienzo de la década de 1950, Salvador contrae matrimonio con la maestra Violeta Vallejo Arrieta, con quien “formó un hogar dichoso, pleno de comprensión, de respeto y amor, y tuvo en su compañera, también una mujer de gran ilustración y de ejemplares virtudes, un ser estimulador de su talento y una colaboradora permanente en su rico hacer intelectual”.⁵⁶

Ya instalado en Guayaquil publica artículos en *Verdad, semanario de la vida ecuatoriana*, y se dedica a lo que siempre ha hecho: la enseñanza en colegios como el Rita Lecumberri, del que llegaría a ser su rector, y *ad honorem* dicta cátedra de psicología en la Universidad de Guayaquil. Son años difíciles en los que anuncia la publicación de una novela voluminosa que debió salir bajo el sello de la Casa de la Cultura a finales de los años de 1940: *La ráfaga de angustia*. En una carta dirigida a Benjamín Carrión, desde Guayaquil

⁵⁵ A este texto César Ricardo Descalzi le dedicará el artículo: “*La fuente clara*. Novela de Humberto Salvador”, publicado en *Letras del Ecuador*, No. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 20, en el que señala: “No hay duda que *La fuente clara* marca ya una nueva etapa en la novelística de Salvador”; por su parte, A. Arias, destaca que en esta novela “hay la prestancia social, el paramento, la elegancia, el dinero, la vacía superioridad, al lado de inferioridades que residen en la pobreza y que van determinando en sus personajes melancolía o pesimismo, mientras se asiste a la desigualdad social o a los ángulos de esperanza que suelen abrir otros acicates al lado de la soledad constelada de la fuente clara...” A. Arias, *op. cit.*, p. 343.

⁵⁶ “Duelo en las Letras”, nota por el fallecimiento de Humberto Salvador, en *El Universo*, Guayaquil, martes 19 de enero, 1982. Segunda Sección.

(27 de agosto de 1952),⁵⁷ le da cuenta de cómo la edición quedó trunca, lo que incluso le significó ganarse un lío, típica confusión por la entrega de unas resmas de papel, con los burócratas de la institución: “Antes de abandonar la capital, llegué a un acuerdo con el Regente de la Imprenta del Ministerio de Gobierno, para la edición de mi libro *La ráfaga de angustia*.”

Esta novela recién saldría a la vida pública, editada por la Universidad de Guayaquil, en 1971. Cuando le comentaron las deudas con la narrativa de Joyce, Salvador da una explicación bastante contradictoria: “*Ráfaga de angustia*, no es un seguimiento a Joyce. Otros escribieron también obras voluminosas. Fue tan maestro como Dante, Cervantes. Cuando escribí *Ráfaga de angustia*, hace más de 20 años, no había leído todavía a Joyce”.⁵⁸ El testimonio del poeta Adoum pone en interdicto esta “aclaración” innecesaria por parte de Salvador, quien en Guayaquil se vinculará al Núcleo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, laborando en la imprenta y luego dirigiendo la revista *La Semana*, en la que publicará algunos ensayos y artículos sobre autores que nunca dejaron de interesarle como Balzac, y en la que reeditará algunos de sus cuentos. Respirando las brisas del manso Guayas, publicará tres novelas y dos cuentarios: *Siluetas de una dama* (1964), *La elegía del recuerdo* (1966), *Viaje a lo desconocido* (1967), *La lírica resurrección* (1967), *La extraña fascinación* (1970) y *Sacrificio* (1978), con el auspicio de la Universidad de Guayaquil y el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Años duros, de estrecheces económicas que trata de superar con las horas que dedica a la consulta psicoanalítica. Se cuenta que atendía a sus pacientes, gentes llegadas de todos los rincones del país e incluso del extranjero, en una pequeña oficina que le facilitaron en el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura. Ahí laboró hasta que un día

⁵⁷ Carta que reposa en los archivos del Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito.

⁵⁸ L. Vieira, *op. cit.*, p. 157.

decidió retirarse a sus cuarteles de invierno, pues los años y el ejercicio intelectual sin tregua terminaron por minar su salud.

Raúl Andrade cerraba su “Claraboya” de homenaje a este réprobo del paraíso, haciendo una anotación que se torna bastante interesante, pues sucede que si cierta crítica encasilló a Salvador en “el realismo socialista” o en “el psicologismo” y otras “escuelas”, lo cierto es que ese desacuerdo lo que refleja es que, como en Neruda, en nuestro novelista esa multiplicidad de poéticas desdice aquello que en su momento se anotaba como su mayor demérito: su tendencia a repetirse. Andrade, tan lúcido y sutil, incluso para poner el puñetazo en la llaga, lo sabía:

La cantonización de la república literaria no le concedió ubicación; nacido en Guayaquil, según decía, en Quito se formó, quiteños fueron sus orígenes de familia y una de sus obras postreras llevó el título de *En la ciudad eh perdido una novela...* quizás la mejor de las suyas. Quiso la suerte irónica que ocurriera al revés, puesto que la ciudad fue la que perdió a su novelista. Así se ha extinguido en voluntaria lejanía y opaca soledad, en un ascético desestimiento que la muerte se ha encargado de redimir.

Marx: utopía y revolución en Salvador

—Yo, —decía— no tengo hambre. Si son revolucionarias mis ideas, es porque he meditado, porque gota a gota he absorbido la esencia de la verdad; y, sobre todo, porque he estudiado. He ido a la izquierda por obra y gracia de la ciencia. ¡La ciencia! Ilusión, como la ilusión de una boca de mujer.

H. SALVADOR. “Paranoia”, en *Taza de té*.

Humberto Salvador como gran parte de sus contemporáneos, participó con expectación de las teorías marxistas. Los vanguardistas vieron en los planteamientos de Marx una especie de programa que les permitía conciliar la vanguardia artística con la

política y superar la herencia del positivismo. Pues el marxismo era asumido como la teoría para la acción. Es innegable el rol que en este aspecto llegaron a tener las revistas de la época, y el impacto del triunfo de la revolución rusa de octubre de 1917. El Partido Socialista, que aglutina a diversos sectores de la intelectualidad, se funda en el Ecuador en mayo de 1926, año en que Mariátegui hace circular su prestigiosa y fundacional revista *Amauta* (1926-1930). *Amauta* se encargó de diseminar las tesis marxistas y de aplicar los primeros análisis, desde esta perspectiva, respecto a ciertos problemas fundamentales de nuestra América. El marxismo, para los escritores del 30, era la vanguardia; así lo entendieron los surrealistas en Francia.

En el país, Joaquín Gallegos Lara será un permanente difusor del marxismo, lo que lo llevó, junto a Ricardo Paredes, Enrique Gil Gilbert y otros radicales, a fundar, resultado de una de las primeras escisiones del Socialismo, el Partido Comunista en 1931. Vestigio de los debates que llevó adelante es el que mantiene (“Realidad y fantasía revolucionaria”) con el lojano Jorge Hugo Rengel a través de las páginas de la revista *Bloque* en 1935.⁵⁹ En este debate Gallegos Lara se mantiene dogmático respecto a las posibles salidas de la problemática nacional y el rol de los intelectuales. Mientras que Rengel, desde una visión que se bambolea entre una postura socialdemócrata o socialista democrática, que supera el blanco y negro impuesto como única opción, no deja de apuntalar reflexiones (respecto a la realidad ecuatoriana) que pasadas las hojas de la historia no lo han desmentido. Gallegos Lara, militante a ultranza y respetable, se pregunta por los intelectuales en estos términos:

¿Qué son —quiero preguntarle— los intelectuales en el régimen capitalista? ¿Qué son, más concretamente, los intelectuales en el régimen semifeudal y semicolonial del Ecuador? Esto es lo primero a investigar si se quiere razonar el ¿por qué? de la primacía cultural y en consecuencia, al fin y al cabo, política que se les atribuye.⁶⁰

⁵⁹ Cfr., “Realidad y fantasía revolucionaria”, incluido en *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, edit., Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1989, pp. 241-278.

⁶⁰ *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, op. cit., p. 252.

Gallegos Lara, y en ello tenía razón, está convencido que la revolución no la harán los intelectuales, sino las masas organizadas, los campesinos. Rengel, desde esa visión socialdemócrata, cree que los intelectuales tienen un papel clave, como intelectuales orgánicos, según la tesis de Gramsci, cuyos aportes no se podían borrar de un plumazo; para demostrarlo pone el ejemplo (¿suerte de elogio al recio e implacable camarada?) de Gallegos Lara, quien volviendo a la carga, le responde sin ambages:

En nuestro país no hay especulación científica pura. No se lee libros nacionales. Los artículos periodísticos no se pagan. Los profesionales reciben honorarios ridículos, fuera de tres burgueses de cartel. Los estudiantes lánguidos de inanición, carecen de libros. El que quiere ser artista muere de hambre o va a ser alcahuete de algún gamonal para subsistir. Como resultado de las condiciones económicas de su vida, los intelectuales del Ecuador, salvo una minoría de honestos y pobres, tienen un temperamento de prostitutas.⁶¹

Sin duda que en los 30 el debate estaba encendido. La tolerancia sólo se entendía como la práctica de la intolerancia respecto a quienes, al no estar en el “camino de la revolución”, estaban fuera de la historia. Esa relación con el marxismo es una identificación con todo lo que se oponía al statu quo, y dentro de eso estaba la literatura que implosionaba desde “la denuncia y la protesta”, a la que, al decir de De la Cuadra, sólo le interesaba “la realidad, nada más que la realidad”.

Intelectuales como Pareja Diezcanseco se sumarán a la tarea de la difusión de los principios del marxismo; así, en su conferencia de 1933 dictada en el Colegio Vicente Rocafuerte de Guayaquil, “La dialéctica en el arte”, sostenía:

Ahora bien, el proceso, el devenir, se aplican a toda la vida, a la naturaleza y a la historia, basándonos en las ciencias positivas. Carlos Marx hace de la dialéctica hegeliana un método del materialismo, la despoja de su idealismo subjetivo, aplica el método a la historia y revela el secreto de la producción capitalista en la

⁶¹ *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, op. cit., p. 253.

plusvalía. Surgen, pues, al mismo tiempo, el materialismo histórico y el desenvolvimiento de las oposiciones económicas que dan origen al socialismo científico. La historia es un proceso, y como proceso presenta hechos contradictorios, lucha, oposición.⁶²

Esta reflexión de resonancia marxista se cuela a las que permitieron que todos los autores del 30 desarrollaran análisis críticos con los que se rompieron visiones coloniales que desde las ciencias positivas y la cultura hegemónica se imponían como supuestas verdades finales. Nadie podrá negar lo que ha significado para la y las culturas nacionales las apreciaciones marxistas, que tienen su mayor expresión en un ensayo como *Ecuador: drama y paradoja* (1950) de Leopoldo Benites Vinuesa. Incluso, dentro del devenir, algunos de estos intelectuales iconoclastas cambiarían de posición, como parte de lo que Pareja Diezcanseco advierte respecto a la historia, ese “proceso, y como proceso presenta hechos contradictorios, lucha, oposición”. Otros cambiarán yendo de un extremo a otro.

En ese proceso de contradicciones, de combate y oposiciones, Humberto Salvador militó en el marxismo. Sabemos que intervino en la fundación del Partido Socialista, y que no era un hombre de acción, si entendemos la acción como la praxis agitational, organizacional y de disciplina dentro de una estructura partidaria. Como él dijera: “Algunas obras las escribí en condición política, sin embargo jamás he realizado política; he sido un catedrático toda la vida”.⁶³ Quizá, y rompiendo la convencionalidad respecto a lo político, Salvador olvidaba que la escritura, ese acto de por sí y ante sí, era y es político, cargado de ideología. De ahí que entre esas obras escritas en “condición política” mencionara a *Camarada, Trabajadores; Noviembre, Prometeo* y *Universidad Central*. Novelas estas —sobre todo las dos primeras— que llevarían a cierta crítica a considerarlas como

⁶² A. Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ L. Vieira, *op. cit.*, p. 155.

exponentes del “realismo socialista”.⁶⁴ Se supone que esta estética corresponde y somete a quienes son parte del Partido de la revolución, que es el que dicta la línea que sus artistas, disciplinadamente, deben seguir. La pregunta es: ¿qué Partido se las dictó a Salvador si no “hacia política” activa?⁶⁵ Además, siguiendo a Barthes en un ensayo de 1956, “el realismo es el arte que capta la estructura profunda de una sociedad. Captar la estructura quiere decir discernir lo importante (lo típico) y desprestigiar lo insignificante: *lo real es lo que es significante*. El realismo es el arte de las significaciones *justas*.”⁶⁶ Por tanto, estas novelas de Salvador operan dentro del desnudamiento de esas “significaciones *justas*” que, no por mostrar la posición política e ideológica de unos personajes (no hay que confundir con las del autor), no quiere decir que se convertía la suya en literatura de tendencia; además, y por el efecto de inversión que se da con las obras literarias al pasar el tiempo, sus sentidos, sin duda, hoy se han amplificado y redireccionado, por tanto tienen otro matiz. Pero sucede que es el mismo crítico francés quien advierte respecto a la valoración de lo *justo* y de las limitaciones del realismo socialista como un “arte moral”, que son, precisamente, con las que se ha pretendido encontrar vínculos en la narrativa salvadoriana de ese período:

⁶⁴ Entre los críticos que apuestan por estas visiones están Ángel F. Rojas, Enrique Ojeda y Miguel Donoso Pareja. Arturo Torres-Rioseco, en esta línea, expresa: “Humberto Salvador (1907) revela hasta en el título de sus obras –*Trabajadores* (1936), *Noviembre* (1939), *Camarada* (1933)- la orientación socialista de su obra.” en *Historia de la literatura iberoamericana*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1965, p. 305. Hay que aclarar que en esta línea se menciona 1907 como año de nacimiento de nuestro autor (nació en 1909), y 1936 como el de edición de *Trabajadores*, la primera edición de esta novela es de 1935.

⁶⁵ Bertolt Brecht sostiene que “El concepto de *realismo socialista* no es algo que debiera sacarse simplemente de las obras y estilos existentes. El criterio no debería ser si una obra o una descripción se parecen a otras obras y otras descripciones que se incluyen en el realismo socialista, sino si es socialista y realista.”, en *Manifiestos por la revolución*, Madrid, Debate, 2002, p. 61.

Por su parte, Sabato, en “El realismo socialista, forma del idealismo”, comenta: “Herber Read dice, con razón, que el problema que plantea el realismo socialista es un falso problema, ya que no hay más que dos formas del arte: el bueno y el malo. El arte bueno es siempre una síntesis dialéctica de lo real y de lo irreal, de la razón y de la imaginación. Al ignorar esta contradicción, al querer forzarla a favor de una sola de las antinomias, el realismo socialista deja de ser dialéctico y vuelve a una especie de idealismo. Trata de imponer un objetivo intelectual y doctrinario al arte. Por otra parte, el propósito de llegar a las masas y de realizar propaganda tiene un resultado previsible: apenas se logra el arte del afiche, y de afiche en el peor sentido del naturalismo”. *op. cit.*, p. 101.

⁶⁶ Roland Barthes, “Nuevos problemas del realismo” en *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 126.

Pero ¿quién podría controlar la *justeza* de una significación? La Historia, la praxis revolucionaria. No obstante, la idea misma de *justeza* contiene un peligro de moralidad: el realismo socialista se ve fácilmente amenazado de volver a convertirse en un arte moral, destinado a tranquilizar a sus nuevos lectores (como lo hacía el idealismo burgués). [...] El realismo socialista se opone a la literatura de tendencia, incluso socialista. En resumen, para el realismo socialista, lo real es cualitativo, el realismo es selectivo y su objeto es la significación.⁶⁷

Entendido el marxismo, todo lo que sus proclamas revelaban, como correlato de la vanguardia artística de los 30, es interesante comprobar la noción que sobre este poseía Humberto Salvador, según se desprende de su “Conferencia de arte. Sustentada en Ambato” en 1935:

Nace el marxismo en el siglo XIX, pero es en nuestra época cuando adquiere su empuje formidable y se convierte en la médula espiritual de las generaciones jóvenes de todos los países. Los intelectuales del mundo entero se agrupan alrededor de la interpretación económica de la historia. El marxismo llega a ser la sal de la tierra y adquiere el vuelo de un sublime evangelio humano.⁶⁸

En Salvador el marxismo es “esa sal de la tierra” que él asume como su “evangelio”. Su utopía está afincada, desde la visión de la condena de una sociedad en la que las exclusiones y los privilegios generaban y generan las atrocidades más insospechadas, y que puede ser transformada desde la construcción de esa sociedad de equidad que en su discurso es la comunidad que, incluso, sabrá superar todas aquellas taras que la sociedad burguesa y su cultura han convertido en pecado, porque “todo lo humano” les resultaba extraño. De ahí el engarce que Salvador hace entre Marx y su admirado doctor Sigmund Freud. Así también lo hace notorio, en 1932, el poeta Ignacio Lasso cuando apunta:

⁶⁷ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁶⁸ Humberto Salvador, “Conferencia de arte. Sustentada en Ambato”, *Revista Universidad*, (Quito), 2 (Año I, diciembre, 1935), p. 30.

El carácter fuertemente crítico de ambas disciplinas ha ordenado la verdad de los fenómenos. La constatación de la realidad sexual y económica; la libido y la lucha de clases, como infraestructuras condicionadoras del devenir social: han enderezado el arte hacia objetivos de dilucidación inesperada, hacia una suerte inagotable de evidencias.⁶⁹

Freud y Salvador: esquema de una pasión sin tregua

Si el marxismo tuvo su impacto en los intelectuales y creadores del 30, es innegable que el psicoanálisis, llamado en los años 20 freudismo, lo tuvo por igual. Ángel F. Rojas lo anotó en la década del 40: “También empezó a hablarse del freudismo en la literatura, desde el año 1926. Marx y Freud se convirtieron durante largo tiempo en dioses penates de los escritores jóvenes, a quienes deslumbró también al principio la extraordinaria prosa de Ortega y Gasset, cuya estrella aquí comenzó a eclipsarse, con la de Marañón, en el momento de su apostasía en el conflicto español.”⁷⁰

Prueba de ello son los tres libros vanguardistas de Salvador: *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té*. El momento en que descubre a Sigmund Freud (Freiberg, Moravia, 1856-Londres, 1939), Salvador no se apartará de él nunca, por eso incluso deja de lado una promisorio carrera de abogado, que pudo haberle garantizado mejores condiciones de sobrevivencia, para dedicarse a la indagación de todo lo que concernía a las teorías del austriaco, porque, al decir de Benjamín Carrión, “su pasión por Marcel Proust, es sólo comparable a la que siente por el psicoanálisis. Que, en el fondo, no es sino una y misma pasión”.⁷¹ Porque, como atinadamente señala Piglia (¿es el lazo que

⁶⁹ Ignacio Lasso, “Elanismo”, en *Élan*, No. 6, Quito, noviembre, 1932, p. 3.

⁷⁰ Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, op. cit., p. 174. Esta presencia la podemos rastrear en autores como Hugo Mayo, Pablo Palacio, José de la Cuadra, Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, Ángel F. Rojas, Ignacio Lasso, Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diezcanseco.

⁷¹ Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 473.

Salvador logró establecer?), “El psicoanálisis construye un relato secreto, una trama invisible y hermética, hecha de pasiones y creencias, que modela la experiencia.”⁷²

En efecto asumirá esa pasión sin cuartel, a tal grado que su tesis doctoral en la Universidad Central será el ensayo, pionero para su tiempo en Ecuador y América Latina, *Esquema sexual* (1933), publicado en Santiago de Chile por la editorial Ercilla, que alcanzó varias ediciones con tirajes sorprendentes. Sobre este *Esquema*, Alejandro Carrión destaca:

[...] divulgó entre nosotros por primera vez, con excelente método y gran amplitud, las doctrinas de Freud, de sus seguidores y contradictores inmediatos. Libro buscado insistentemente, fue el evangelio del freudismo ecuatoriano durante muchos años y a su base se despertaron numerosas vocaciones para el estudio de la psicología y la psiquiatría, ramas que nunca descuidó Salvador durante toda su vida de escritor, profesor y conferencista.⁷³

La edición ecuatoriana es de 1934 (con prólogo de Jorge Escudero), la hizo –paradoja de paradojas– la Imprenta Nacional de Quito, esto es, una institución estatal que parecía no tener la menor idea de que texto editaba. En el 2003, a propósito de algunas reflexiones en torno a la presencia de la homosexualidad (verdadero tabú para la sociedad de entonces, incluso de la actual) en la narrativa ecuatoriana del siglo XX, comenté sobre el trabajo de Salvador y el cuento de Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, primero en abordar el tema, lo siguiente:⁷⁴

Por eso sorprende que el vanguardista Humberto Salvador, autor de un estudio pionero en América Latina, *Esquema sexual* (1934), se “atrevera” a aplicar la teoría del “freudismo” (psicoanálisis) para explicarse e interpretar algunos fenómenos y hechos

⁷² Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis), en *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001, 2a. ed., p. 60.

⁷³ Alejandro Carrión, “La muerte de Humberto Salvador”, en *Revista jurídico-literaria*, No. 136, Quito, enero-marzo, 1982, p. 228.

⁷⁴ Raúl Serrano Sánchez, “Boquitas pintadas: la escritura del subsuelo (Tabú y cuerpos castigados en la narrativa ecuatoriana del siglo XX)”, en *8vo. Encuentro sobre literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco V. Memorias*, Cuenca, Universidad de Cuenca / Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Departamento de Cultura, 2003, pp. 325-344.

respecto al régimen sexual existente, lo que lo lleva a considerar (Palacio lo conoció muy bien) lo que el *Código penal* de 1906 sostenía respecto a la homosexualidad, llamada por entonces sodomía, cuyo Artículo 364 expresaba: “En los casos de sodomía, los culpables serán condenados a reclusión mayor, de cuatro a ocho años, sino intervinieren violencias o amenazas; y en caso contrario, la pena de reclusión será de ocho a doce años”.⁷⁵ Es interesante destacar que en la concepción de la sodomía, desde el discurso del derecho, se da por entendido que sólo afecta o es factible en los hombres, no así en las mujeres o lesbianas, de cuya existencia para entonces ni se sospechaba, lo cual no quiere decir que no existiera.⁷⁶

Salvador contrapone el discurso clínico y científico al discurso del derecho burgués no sólo para rebatirlo, sino para despellejarlo en lo que tiene de errado e hipócrita, porque ni la sodomía, ni la homosexualidad, tampoco el lesbianismo, podían ser tipificados como “delitos” (claro que las intenciones ideológicas y políticas producían el equívoco por conveniencia). No podía ser ni es “delito” porque quienes lo ejercían sólo estaban marcando la diferencia, por tanto no se trataba ni se trata de lo que hasta algún tiempo cierto psicoanálisis y algunas ciencias llegaron a establecer como “enfermedad” que debía ser examinada y entendida como tal.⁷⁷ Lo que hace Palacio, cuando lanza a rodar ese “bolo de lodo suburbano” que es “Un hombre muerto a puntapiés”, es desbaratar las “verdades del Derecho”, la normativa conservadora, al reconstruir con una estrategia lúcida, repleta de ironía y befa, lo que desde los ámbitos de la ficción podía lanzarse con “guantes de operar”, porque sin duda que era (en esa época pacata como ahora) más que hilarante que un

⁷⁵ H. Salvador, *Esquema sexual*, p. 238.

⁷⁶ Al respecto, son más que interesantes las conclusiones —considerando la época en que se emiten— de Salvador: “Complicado sería encontrar el porqué de esta contradicción. Acaso se deba al hecho de que los autores del *Código* hayan sido uranistas y a que, por lo mismo, la represión, —hablando en términos freudianos—, adquirió en ellos caracteres de máxima violencia. Se ha dicho que los que más duramente atacan a un desvío sexual, son los que lo practican o lo aman en secreto. Y es ésta una evidente verdad psicológica.” *op. cit.*, p. 255.

⁷⁷ Sobre el tema, cfr., “Los efectos terapéuticos de los discursos científicos”, en Ricardo Llamas, *La teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 267-343.

“hombre muera a puntapiés”. Hilarante porque quien investiga y reconstruye los hechos emplea el método inductivo, dado que “La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?) Si he dicho bien, éste es el método por excelencia. Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven.”⁷⁸

Nos preguntamos: ¿cuándo se sabe poco? Cuando aquello que nos incomoda, lo que es diferente, contrario a la normativa reinante, se convierte en razón para liquidar, sin que medien interrogantes, a puntapiés. Lo sexual, todo lo que concierne a su planeta, a su jardín e infierno, contiene y expresa aquello que en términos materialistas es parte de la estructura y la superestructura social. Quizá la sexualidad es la historia privada de una comunidad, a veces la más secreta, la que puede originar la imposición de la letra escarlata en una mujer “pecadora”, como el legitimar piras humanas por parte de quienes desde el poder y ciertas posiciones políticas olvidan que “nada de lo humano les debía ser extraño”.⁷⁹

Esquema sexual está compuesto de tres unidades: “Esquema biológico del sexo, La psicoanálisis y Los delitos sexuales ante la nueva ética: legislación”. Es interesante y notorio que estos tres aspectos abarcan diferentes campos del saber y de la discusión. Los dos primeros se conjugan en la interpretación que Salvador hace respecto al cuerpo legal que para entonces se presentaba como “nuevo”; cuerpo que no era otra cosa que la construcción de todo el aparato de la Ley que una sociedad mojigata requería para mantener sus “valores éticos” que no pasaban de normas que les permitían “vigilar y castigar” a quien osara transgredirlas; pues violentarlas era atributo de lo que se movían, dentro del juego de los privilegios, en las altas esferas de los privilegios del poder.

⁷⁸ Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985, p. 55.

⁷⁹ Hasta aquí el texto del 2003.

El examen clínico que Salvador realiza del discurso jurídico, lo pone, a su vez, como uno de los adelantados en aquella práctica de “indisciplinar las ciencias” que tomaría fuerza a finales del siglo XX; pues su reflexión sobre el régimen sexual imperante no parte ni se agota en lo estrictamente psicoanalítico; arranca de ahí para, alejándose del psicologismo positivista, instaurarse en lo que para entonces se ha empezado a configurar como el “pensamiento nacional crítico nacional”.

En la parte final de la sección “La psicoanálisis” (pp. 105-195), Salvador responde a varios cuestionamientos formulados por entonces contra Freud y sus teorías, lo hace tratando que la admiración y el afecto por el maestro no le impidan ver el bosque. Desafío del que sale bien librado:

El psicoanálisis, como todo lo que vive, no es algo fijo, sino que se encuentra en un proceso de evolución y perfeccionamiento.

Freud creyó, al fundar su doctrina, aprisionarla dentro de límites fijos y conferirle estructura dogmática. Después, superándose con extraña grandeza, se alzó contra su propia teoría, mediante la elevación torturada que sólo el genio puede alcanzar.

Se ha dicho que la tragedia de Freud es no haber visto en el hombre más que el instinto, siendo así que hay en el hombre otras aspiraciones como la creadora y la formación de la personalidad. Que hay en el ser humano actuaciones ajenas a la conservación de la especie: la política, la ciencia, el apostolado doctrinario. Freud ha replicado estas objeciones en la evolución posterior de su doctrina, presentando una nueva concepción de carácter ético: el “super yo”.

Se dijo también que Freud no había tomado en cuenta muchos factores importantes como la raza, el clima, las condiciones generales del ambiente en el que actúa el sujeto, pero los instintos fundamentales de la especie tienen más valores que tales factores.

Aunque en el freudismo existan errores parciales, afirmaciones exageradas, observaciones de las cuales se dedujeron principios discutibles, el conjunto de la doctrina es grandioso y su aparición constituye uno de los hechos sensacionales de la ciencia, sobre todo si se recuerda que ninguna obra humana puede llegar hasta la perfección absoluta, ya que ésta sólo es un ideal abstracto.⁸⁰

Salvador no era un dogmático, ni un fanático, era un apasionado. Las reflexiones anteriores corresponden a un sujeto crítico, que sabe las limitaciones de una disciplina que,

⁸⁰ H. Salvador, *Esquema sexual*, p. 195.

lo tenía claro, en su proceso de prueba y comprobaciones iría sufriendo y encarando muchos ajustes; hoy el freudismo no es lo que en los años de la vanguardia representaba. Además (esto es algo que de alguna forma Salvador lo resuelve en la ficción y el trabajo divulgativo que siempre llevará adelante) la práctica del psicoanálisis debía superar esa condición restrictiva que tuvo con Freud, como bien nos lo recuerda la lúcida María Zambrano: “La gente que acudía a su consulta pertenecía a la clase acomodada, pues sabido es que los pobres no pueden tener esas enfermedades, y si las tienen, se les confunden con los mil dolores propios de su estado y condición”.⁸¹ Salvador, el novelista, se ocupó de demostrar, de ahí su atrevimiento, que “esas enfermedades” si bien se modificaban por la condición social y origen de clase, la verdad es que en todos los hombres y mujeres terminan por tener su síntoma peculiar.

Pero, en 1932, antes de que Humberto Salvador diera a conocer su *Esquema sexual*, Ignacio Lasso, otro atento y certero lector, a la hora de enjuiciar la vanguardia ecuatoriana y las aportaciones de Freud y Marx, subraya lo que sigue:

El psicoanálisis y el marxismo han contribuido decisivamente en la elaboración del arte nuevo. Ambas doctrinas han enmendado algunas hipótesis de la ciencia, han explicado positivamente ideologías falsas, apriorismos que se iniciaron en el dogma y en el prejuicio. Han hecho una gran claridad sobre la historia.⁸²

Por su parte, el mismo Salvador, en su conferencia de Ambato de 1935, al enjuiciar el psicoanálisis, después de saber que su ensayo ha sido muy bien reseñado por los lectores latinoamericanos, comenta:

Un mago prodigioso de la ciencia conmueve las entrañas del hombre. Freud crea el psicoanálisis y la humanidad siente un extraordinario asombro al conocer esta lámpara maravillosa, a cuya luz puede el hombre analizar su propia verdad.

⁸¹ María Zambrano, “El freudismo, testimonio del hombre actual”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 126.

⁸² I. Lasso, *art. cit.*, p. 3.

La psicoanálisis produce una revolución profunda en la medicina y en la pedagogía; en el arte y en la moral.⁸³

Más adelante, a partir de esta valoración, el novelista llega a una conclusión que nos resulta reveladora, sobre todo por lo descrito respecto a su personalidad, a esa condición de “huidizo”, introvertido, reservado ante las mujeres; así como ante esa “ración de desdicha” en la que la ausencia de la figura materna será gravitante, de tal manera que en los personajes femeninos de sus cuentos siempre se irá prolongando y ampliando. Salvador comenta: “El psicoanálisis nos conduce hasta la suprema veneración por la maternidad. La madre adquiere elevación y belleza, porque la ciencia hace de ella algo más real, más biológico y por lo mismo, más humano”.⁸⁴

Pasaje que echa luz respecto a las pulsiones secretas que arrastran a Salvador a asumir el psicoanálisis no sólo como un objeto de estudio, sino como esa “lámpara” que siempre lo maravillará (sucedió con intelectuales como Cortázar y Octavio Paz); esa luz que le permitió “analizar su propia verdad”. Una verdad que lo sometía a esa dualidad infernal que habitan sus personajes y que opera entre “la realidad y el deseo”. En 1947 publica *Los fundamentos del psicoanálisis*. Texto en el que funde algunos pasajes tomados de su gran *Esquema sexual* y cuya vigencia no deja de sorprender por todo lo que a nivel didascálico (parte del afán divulgativo) tiene; pues el autor va desmontando una serie de conceptos (refunda los expuestos en *Esquema sexual*) que conforman las teorías de Freud que nos lleva al deleite de la conversación antes que de la disertación academicista y aburrida. En uno de los párrafos finales deja en claro los nexos que con la literatura y el arte tiene la disciplina, que sin duda le dan a Freud esa dimensión que Octavio Paz definió como de “poeta trágico”:

⁸³ H. Salvador, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁸⁴ H. Salvador, *op. cit.*, p. 31.

El psicoanálisis ha creado una gran revolución estética, y esta es una de sus obras mejores. Las investigaciones de la vida inconsciente y subconsciente, son un manantial de motivos estéticos. Los grandes maestros del pasado, tuvieron intuiciones geniales, acerca de la vida psicológica que está más allá de la conciencia. Esquilo, Sófocles, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Schiller, Molière, Stendhal y Balzac, hicieron intervenir en sus obras a muchas realidades de la psicología profunda. Dostoiewsky y Marcel Proust, presentaron en sus creaciones la vida subconsciente, en una forma genial. La influencia de las investigaciones realizadas por el psicoanálisis es muy honda en el arte de Pirandello; en las creaciones de Leonormand; en el teatro de Eugenio O'Neill; en el célebre *Ulises*, de James Joyce; en las producciones artísticas de Picasso, Wassermann y Ravel, así como es importantísimo el hecho de que, a raíz de la aparición del psicoanálisis, surgió una nueva forma de crítica del arte, basada en la investigación de la vida subconsciente del autor a quien se estudia, y de los móviles secretos que determinaron la creación de la obra artística.⁸⁵

Esta especie de conclusión nos permite establecer las coordenadas que, desde el olfato del creador, le permitieron a Salvador tomar del psicoanálisis aquello que le posibilitaba no explicarse lo que la literatura y el arte simplemente sugieren, pero que desde la idea de la “revolución estética” le permite reinventar unas explicaciones que sólo son una distorsión de la ficción. Esa idea de la “nueva forma de crítica del arte”, que hurga en el subconsciente de un artista, en los móviles aparentes que fraguan su obra, será el método que Salvador aplicará en su oficio como lector, pero a la vez en su trabajo de relator, que en sus cuentos de *Ajedrez*, *Taza de té* y *En la ciudad he perdido una novela* es la que llega a asumir el narratorio.

Ya en su madurez, diría respecto a su experiencia indagatoria y el ejercicio pleno del psicoanálisis:

Mis inquietudes científicas han tenido varias corrientes.

No han sido solamente freudianas. 20 años de trabajo en la psicología me han deparado experiencias y nuevas oportunidades de estudio. Por ejemplo en mi última obra titulada *Ráfaga de angustia*, trato el caso de una dama norteamericana que fue un asunto clínico tratado por mí. Consciente o inconscientemente uno debe

⁸⁵ Salvador, Humberto, *Los fundamentos del psicoanálisis*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947, pp. 37-38.

tocar los problemas reales del hombre; la época en que vive y los problemas que se confrontan políticamente como en el caso de Marx.⁸⁶

El psicoanálisis, como su aliado el marxismo, fue la escafandra que le permitió a Salvador, “consciente o inconscientemente”, hurgar, escarbar, desde la complejidad de sus universos narrativos, aquello que en su hora era tema tabú, no sólo para la burguesía sino, incluso, para quienes se suponía que estaban en la vanguardia de los debates y el pensamiento de avanzada de la época. Esas exploraciones en el mundo interior de sus personajes ciudadanos, habitantes de una ciudad cuya biografía real era desconcertante en la medida en que el narrador podía darle otro rostro, al igual que a sus criaturas otra alma, también fue —junto a la escritura— un ejercicio de resistencia.

Alucinantes alucinados

Como los surrealistas en su hora de redescubrimiento del marqués de Sade, y luego identificándose con las ficciones de Freud, en el Ecuador, en medio de un ambiente franciscano y andino, un hombre de talante clandestino removía aquello que su contemporáneo y socio de aventuras vanguardistas, Pablo Palacio, lo haría desde esos personajes para los que la locura sólo es una vuelta de tuerca de la que los seres normales creen estar libres. De ahí que esos descensos a los laberintos surrealistas a los que llega el narrador de *En la ciudad he perdido una novela*, así como en algunos cuentos de *Taza de té*, como bien lo advierte el poeta Lasso, en parte son los chispazos de esa “lámpara” freudiana que Salvador tenía como el célebre “detector de mierda” que Hemingway recomendaba que el escritor siempre debe tener “encendido”.

⁸⁶ L. Vieira, *op. cit.*, p. 156.

A pesar de haber abrevado de las fuentes de Freud, pocos son los autores que escribieron reflexionando sobre sus tesis; la gran mayoría lo alude, cita o contextualiza de alguna forma. Uno de los contemporáneos de Salvador, le dedicó un breve ensayo, en el que, por cierto, no hay ninguna alusión a quien lo había puesto en escena en un país como el Ecuador y en todo un continente. En ese texto, de 1953, Alfredo Pareja Diezcanseco no deja de reconocer la vigencia de las estratagemas de Freud para adentrarse en ese terreno cenagoso que es el alma del hombre y la mujer de todas las clases:

La doctrina realmente sigue intacta. Si padece de errores, como toda doctrina, como toda doctrina de descubrimiento, —tal vez más que errores, apasionamientos inherentes a la revelación de lo recién conquistado— nada le impedirá ni le ha impedido ser la progenitora de una revolución increíble en el conocimiento del alma humana.⁸⁷

Nadie en el Ecuador, como en América Latina (el ensayo del ecuatoriano se publica cinco años antes de que Elías Castelnuovo diera a conocer *Psicoanálisis sexual y social*)⁸⁸ podrá negarle a Salvador su condición de pionero en el estudio e introducción del freudismo. El momento en que lo hizo —el de la vorágine vanguardista— era también el momento de enfrentar una serie de tabúes, así como prejuicios que desde la cultura dominante —con mediación de la iglesia, cuyo poder, después de la revolución liberal, se mantuvo intacto— que ante esos osados análisis en los que el autor por primera vez ponía el dedo en la llaga al hablar de temas como el sexo, que las buenas conciencias prefirieron mantener en la bodega de sus represiones y taras antes que ventilarlos como parte de lo humano. Pero sin duda que Salvador no sólo que tuvo que encarar el silencio, otra forma de la condena, de algunos representantes de los sectores conservadores del país; también le

⁸⁷ Alfredo Pareja Diezcanseco, “Freud, el vencedor del demonio”, en *Ensayos de ensayos*, t. I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 12.

⁸⁸ Cfr., W. H. Corral, *op. cit.* pp. 294-302. Castelnuovo, de origen uruguayo radico en la Argentina, publicó su libro en Buenos Aires en la Editorial Claridad en julio de 1938. Una segunda edición se lanzó en 1966 por parte de la misma casa editora.

tocó batallar contra quienes, desde las filas progresistas, enarbolando la retórica del cambio y la revolución, no dejaban de mantener posiciones, ya en la esfera pública, nada o poco revolucionarias; además, se partía de que el tipo de “enfermedades y males” correspondían a la clase dominante, en tanto mórbida y decadente. Es una revista de la vanguardia como la quiteña *Nervio*, en 1934, donde se cuestiona la literatura que exalta e indaga en torno al cuerpo y todo lo que destella el universo de la sexualidad (vasto y complejo, que involucra el erotismo como provocación), hecho poco o nada revolucionario:

Volveré a repetir, con perdón de ustedes, que a nadie interesa saber la revisión de glándulas secretarias y a los aficionados a la Literatura nos harían un señalado servicio sin presentarnos estas “carnes frías”, a manera de ensalada literatilla...

Claro que estos pastiches sicalípticos son gajes del “joven bien”, del “poeta vanguardista”, etc.; pero no se repara en el mal que se hace gastando papel y tanta tinta para no más de dar a los cuatro vientos los amoríos de cualquiera pobre mujer que ha servido de blanco para esta clases de bibliografía.

“Los nuevos” deben cumplir una misión de ideas revolucionarias, de métodos y de doctrinas; pero basta de calcos indignos y de elogios baratísimos... tan baratos como una Realización de Navidad.⁸⁹

Quizás estas oposiciones, provenientes de ambos polos, se daban porque el cuerpo, la sexualidad era —¿han cambiado las cosas?— un mundo que no podía ser examinado como sugiere Ignacio Lasso, como contraparte de esa lucha de clases que parecería ser excluía al deseo; además —Salvador lo intuía, al igual que los surrealistas— el sexo es una suma, pluralidad de totalidades, búsqueda de una libertad siempre, en cualquier sistema político, arrebatada. Porque como reza el poema de Whitman que calza perfectamente en las propuestas y obsesiones de las criaturas salvadorianas:

⁸⁹ Jaime Sánchez Andrade, “Nuestra literatura sexológica”, en *Nervio*, No. 1, 2, Quito, julio, 1934, p. 85. Años después (1958), Edmundo Ribadeneira también objetará la excesiva preocupación por lo sexual: “Y aún más, predomina en el autor la idea de que la felicidad del hombre depende de dos factores esenciales: el sexual y el económico.” En “La obra contradictoria de Humberto Salvador”, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., pp. 150.

El sexo contiene todas las cosas: cuerpos, almas,
Ideas, pruebas, purezas, delicadezas, resultados, promulgaciones,
Canciones, mandatos, salud, orgullo, el misterio de la maternidad, la leche seminal,
Todas las esperanzas, favores y dones, todas las pasiones, amores, bellezas,
/deleites del mundo,
Todos los gobiernos, jueces, dioses, caudillos de la tierra,
Todas estas cosas están contenidas en el sexo como partes suyas y como
/su razón de ser.⁹⁰

De ahí que los tres libros vanguardistas de Salvador consoliden ese estatuto dado que en conjunto sus personajes expresan y representan esos eventos; su condición de duda, de permanente contradicción y de una lucha que, dentro de las demandas de la militancia y los proyectos partidistas, supuestamente no cuajaban. Tiene razón el polémico Alejandro Carrión al destacar los aportes que en el campo del estudio del psicoanálisis realiza Salvador; reconocimiento sobre algo que nunca le podrá ser escamoteado, al igual que su condición de ser otro de los narradores, a carta cabal, de la vanguardia: “El haber introducido a Freud y al tema sexual con toda la libertad en la literatura ecuatoriana es el mayor crédito de Humberto Salvador [...]”.⁹¹

Juicio que coincide con el que en el año 2000 emitirá Wilfrido H. Corral, no sin apelar a una suerte de afectación ante la injusticia de que el autor de *Esquema sexual*, en su hora no haya merecido el “entendimiento” de los “comisarios” de la política oficialista, que no sólo que no poseían el nivel de Salvador, sino que Salvador y su obra no necesitaban, en su época ni ahora, de ese tipo de lectores ni de entendimientos:

Salvador es un adelantado, seguramente más cómodo en nuestra época que en la que le tocó vivir, desdeñado por la política oficialista (literaria y social) que no lo entendía porque los comisarios de ella, francamente, no tenían ni tendrán su nivel. El fin que Salvador le da a su libro se distancia de los argumentos que

⁹⁰ Walt Whitman, “Una mujer me espera”, en *Hojas de hierba*, traducción de Francisco Alexander, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953, pp. 108-109.

⁹¹ A. Carrión, *op. cit.*, p. 228.

desarrolla, porque revela un optimismo basado en la utopía marxista que, paradójicamente, terminó perjudicándolo.⁹²

Sabemos, y Salvador estaba en su derecho, que siempre estuvo fiel a la “utopía marxista”, más allá de las decepciones que dentro de la dialéctica política se opera con los Partidos que postulaban y sostienen esa utopía. Pero también podemos detectar que los vínculos que estableció con el freudismo, entre otros, los del nadador del que habla el autor de *Respiración artificial*, de aquel artista y demiurgo que no sabe si mañana volverá a repetir su hazaña, sin poder definir con qué armas lo volverá a hacer. Porque como observa el mismo Piglia (de ahí la connotación de esa idea de Benjamín Carrión de que Salvador era “un escritor que escribe”):

El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, un arte de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse. Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje.⁹³

Esa pregunta, es la misma que intentó responder Freud en su hora respecto al creador literario y su fantaseo, estableciendo diferencias entre “el soñante diurno” y el poeta que alcanza el “placer previo”. Juego en el que Salvador supo participar sin restricciones, sobre todo en su período de indagación y afirmación vanguardista:

El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos *prima de incentivación* o *placer previo*. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta

⁹² Wilfrido H. Corral, “Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta”, en *Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo. Antología*, Gabriela Pólit Dueñas, comp., Quito, FLACSO, 2001, pp. 299-300.

⁹³ W. H. Corral, *op. cit.*, pp. 299-300.

nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías.⁹⁴

Del cine y sus delirios

Si el marxismo y el freudismo son determinantes en los autores de la vanguardia en América Latina, no es menos cierto que el cine, llamado el “arte mudo”, y sus mitos fundadores como Charles Chaplin, Greta Garbo, Mary Astor, Janet Gainor, Buster Keaton, en su primera etapa, como las técnicas y recursos que inventa, no dejarán de llamar la atención en el caso del Ecuador a autores de la vanguardia poética de los 20 como Hugo Mayo, que en más de un texto alude, incluso en la ejecución del poema, al cine; lo mismo sucederá con Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero.⁹⁵

Mención a parte merece el irreverente e inquieto Augusto San Miguel Reese (Guayaquil, 1905-1937),⁹⁶ quien en agosto de 1924 anuncia el estreno de su película *El tesoro de Atahualpa*, primera aventura cinematográfica de lo que será su empresa Ecuador Fils Co., en la que hacía de director, actor y gerente. Augusto San Miguel invierte casi toda su fortuna, resultado de un par de herencias, en proyectos artísticos que sin duda lo convierten en uno de los protagonistas vitales de la vanguardia ecuatoriana de su tiempo. Presencia que por cierto quedará silenciada hasta la década de los 80 cuando recién se descubre su trabajo como productor, documentalista, actor, guionista, poeta y director de cine. Luego de su primer filme, en noviembre de 1924 produce *Se necesita una guagua*, un ensayo de cine cómico; en febrero de 1925 da a conocer *Un abismo y dos almas*, en la que

⁹⁴ Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo (1908 [1907])”, en *Obras completas*, v. 9, Buenos Aires, Amorrortu, 1999, p. 135.

⁹⁵ Algunas reflexiones sobre el cine de ese momento están recogidas en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, selección de R. Buckley y J. Crispin, Madrid, Alianza, 1973, pp. 203-262. Se incluye textos de Alfonso Reyes, Antonio Espina, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Ernesto Giménez Caballero, Jaime Torres Bodet, Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala.

⁹⁶ Wilma Granda, “Augusto San Miguel: la utopía del cine”, *Cuadernos de cinemateca*, (Quito) 4 (2002), p. 104.

es evidente, según Wilma Granda, “Aquí sí, una definitiva y expresa posición de San Miguel en cuanto a la denuncia social, adelantándose a los hombres reconocidos de la literatura guayaquileña del treinta”.⁹⁷ Luego estrenó un documental, *Actualidades quiteñas, Panoramas del Ecuador y Desastre de la vía férrea*. Granda destaca en este disociador de su hora, su espíritu indomable y su propuesta contestataria que tanto estética y políticamente buscaba una renovación de todo lo establecido. Posiciones que lo vinculan a sus contemporáneos tanto de Ecuador como de Latinoamérica, con quienes tuvo trato directo y llegó a cartearse, como es el caso del lojano Pablo Palacio, el peruano José Carlos Mariátegui, el colombiano José María Vargas Vila, y el chileno Vicente Huidobro:

Como otros vanguardistas de su época —especialmente de América Latina— se hermanó a los malditos y, como ellos, permaneció injustamente olvidado. Seguramente porque tuvo la premonición de ser ecléctico y mantenerse abierto a la aventura o la tragedia de trascender desde una pretendida originalidad. Desde la metafísica o la estética. Desde el anonimato o el espectáculo. Desde la política o el exabrupto al constatar la ruindad cotidiana contra los hombres indefensos. En esos primeros años del siglo XX, cuando nacieron las urbes y, entre mulas y tranvías, los modernismos económico-políticos impelían a que el arte se convirtiera en una mercancía. Los poetas como Augusto —con sátiras y calambures— aún resistían, los únicos.⁹⁸

Los narradores de la “Generación del 30” no escapan a esa magia prodigiosa de la pantalla. Tanto Palacio, que hace alusión directa al cinematógrafo en su novela *Débora* (1927) —en cierto pasaje el narrador sostiene que “El cinematógrafo es el arte de los sordomudos”—,⁹⁹ como José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Raúl Andrade y, sobre todo, Humberto Salvador, no dejarán de evidenciar sus entusiasmos y asombros ante ese nuevo arte, o sea, ante ese nuevo lenguaje de comienzos

⁹⁷ Wilma Granda, *ar. cit.*, p. 104.

⁹⁸ W. Granda, “Augusto San Miguel: la utopía del cine”, p. 110.

⁹⁹ Pablo Palacio, *Débora*, en *Oras completas*, edición de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, Colección Antares, v. 141, 2005, p. 200.

del siglo XX del que sabrán leer muy bien todos sus códigos.¹⁰⁰ Vaya como muestra estos pasajes de “Malabares”, un cuento de Salvador que integra *Taza de té* en donde se destaca esa deconstrucción de la realidad que ejecuta el cinema:

Cine es el trozo del laberinto interior que se fugó de la vida. Hay que buscarlo desesperadamente, para nadie conozca cuantos delirios hizo brotar a solas.

Cine es poderoso disolvente que transforma a las mujeres en imágenes cerebrales. Surge aquí el romanticismo, cercano a la locura, del que ama a una sombra.

Las mujeres del cine se filtran en el espíritu y adquieren corporeidad. En el rascacielos interior cada una de ellas tiene su propia alcoba.

Deshumanizadas, no son como las muchachas reales que vemos en la calle y no nos pertenecen. Las del cine “nos pertenecen en cierta manera” porque su evocación se transfiguró en nosotros y es propia la personalidad que adquirió en nosotros.¹⁰¹

El gestor del creacionismo, Vicente Huidobro, fue uno de los primeros en aplaudir la aparición del cine, en ningún momento lo vio y pensó que éste fuera una amenaza para la novela, como se suponía. Como bien anota René de Costa:

Toda la vanguardia se sintió intrigada por el cine, entonces llamado el “séptimo arte”, una flamante forma de magia técnica que unía, en un *fluir* continuo, transformación del tiempo y del espacio para crear un nuevo mundo ilusorio. De hecho, ya en 1916 hay un poema en “El espejo de agua” de Huidobro inspirado en el noticiero cinematográfico:

El sueño de Jacob se ha realizado
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja

La guerra europea
Llueve sobre los espectadores.¹⁰²

¹⁰⁰ Sobre la presencia del cine mudo en el Ecuador, cfr., Wilma Granda, *Cine silente en Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Cinemateca Nacional / UNESCO, 1995.

¹⁰¹ H. Salvador, “Malabares”, en *Taza de té*, s.e., Quito, 1932, p. 120.

¹⁰² René de Costa, “Del cine a la novela: *Cagliostro*, “novela-film”, Prólogo a *Cagliostro* de Vicente Huidobro, Madrid, Anaya / Mario Muchnik, 1993, pp. 9-10.

Huidobro, que estuvo adelantado a muchas cosas en tu tiempo, es uno de los primeros en concebir en 1923 en París la novela-film o la novela visual; libreto que para 1927 en Nueva York, “corrió una pésima suerte, ya que en octubre de ese mismo año, la Warner Brothers estrenó *El cantor de jazz* la primera película sonora de repercusión internacional que modificaría por siempre el mundo del cine.”¹⁰³

En Salvador el cine, como el psicoanálisis, se abrazarán para amalgamar un discurso narrativo en el que toda la magia, todo aquello que contribuya a la fragua de otros mundos ilusorios, aquellos que aparecerán supuestamente como “evasiones” de los no ilusorios sino de los que el realismo social convertía en realidad “feísta” que había que delatar por infame y brutal. El psicoanálisis como lo hemos anotado antes, no era en él un mero objeto de estudio; era, dentro de la perspectiva que le da Piglia, ese “arte de la natación”, que a Salvador le permitía penetrar esas aguas que las “grandes realidades”, por ser tan descomunales, tapaban el bosque en donde las broncas, las guerras del alma humana, convertidas en las pequeñas realidades de las que habla Palacio, como el mismo Salvador en su momento, eran postergadas por no estar dentro de esa visión, legítima en su hora y hoy, de lo que había que condenar. Todo lo que el cine empezará a edificar, por tanto a convertir en los grandes mitos de la modernidad, ya sea actrices, actores, así como temas e historias, Salvador lo sabrá resemantizar, fundir y refundar en sus tres textos vanguardistas: *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té* (lo hará también en las tres novelas posteriores). Esta marca no fue descuidada por la crítica de su tiempo, la de fuera y la local, como lo podemos advertir en estos, entre otros, comentarios del poeta ecuatoriano Remigio Crespo Toral de 1932 y del argentino Manuel Gálvez:

¹⁰³ R. de Costa, *op. cit.*, p. 9

He leído con la debida pausa su hermoso libro *En la ciudad he perdido una novela*. La originalidad de la obra, su forma límpida y elegante, su estilo maravilloso y su movimiento como cinta de cinematógrafo, la distinguen entre las empresas literarias de rumbos nuevos y de arte refinado. (R. Crespo T.).

En la ciudad he perdido una novela... me parece un libro originalísimo y moderno, que tiene mucho de cinematográfico. (M. Gálvez).¹⁰⁴

Como se ve, el *Cagliostro* de Huidobro es contemporáneo de la novela del ecuatoriano, pues si pensamos que el texto del chileno recién vio la luz en castellano en 1934, y ya convertido en una “novela-film” (en inglés se publica en 1931). Como ocurrirá con la suerte de *En la ciudad he perdido una novela*, lo mismo sucede con el proyecto de Huidobro como nos lo cuenta De Costa:

Apenas advertida entonces por la crítica nacional y después prácticamente ignorada por todos, ésta, la obra de vanguardia más audaz de Huidobro, vive todavía en una especie de clandestinidad. Curiosamente, tres años *antes* de publicarse en castellano, la novela ya había aparecido en inglés, en sendas ediciones de Houghton Mifflin en Nueva York y Spottiswood en Londres. ¡Importantes casas editoriales! Fue además reseñada en periódicos de la envergadura del *London Times* (9 de abril de 1931), el *New York Times* (13 de marzo de 1932) y el *Boston Transcript* (16 de marzo de 1932). Los críticos de lengua inglesa encomiaron la obra que, tres años más tarde, el público castellano-parlante habría de ignorar.¹⁰⁵

Sin duda que el texto de Huidobro, que fue pensado y concebido dentro de la poética del cine mudo, que tomó como referentes los filmes del cine expresionista alemán de vanguardia como *El gabinete del doctor Caligari* (1919), realizada por Robert Wiene y *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, cuyos ecos estarán presentes en los cuentos de *Ajedrez*,¹⁰⁶ también está inserto en esa tendencia de “la narrativa sumergida” de la que comenta Donoso Pareja se da en los 30. Por esos años, hay que destacarlo, uno de los pocos

¹⁰⁴ Estas notas aparecen en las páginas finales del libro *Taza de té*, Quito, s.e., 1932.

¹⁰⁵ R. de Costa, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰⁶ Sobre este momento del cine, cfr., Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca: Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1996, 2a. ed.

escritores que se lanzó a la aventura del “séptimo arte” en el Ecuador fue Demetrio Aguilera Malta, quien en su vida experimentó con varias artes y desafíos, como se anota en sus *Obras selectas*: “Búsqueda que lo introduce a indagar en otros lenguajes y técnicas que rebasaron la escritura de ficción; sed de encarnación de mundo y vida que lo enfrentó a ejercer por igual la pintura (no la abandonaría nunca), el teatro y el cine, del que realizó un par de filmes, incluyendo la adaptación (1949) en Chile de su novela *Cadena infinita*, texto del que no se tiene registro, pero su amigo Benjamín Carrión da cuenta de él [...]”¹⁰⁷

Lo cinematográfico, que fluye y se consolida con todo lo que los vanguardistas están tramando a nivel de estrategias escriturarias, está presente en autores como Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, en *Los que se van* (1930); y en José de la Cuadra en novelas como *Los Sangurimas* (1934) y “La Tigra” (1940); así como en *El muelle* (1933) de Alfredo Pareja Diezcanseco;¹⁰⁸ *Don Goyo* (1933) de Aguilera Malta; *Relatos de Emmanuel* (1939) de Gil Gilbert, entre otras. Si bien ese ejercicio del arte del nadador que estos creadores realizan, en el que el psicoanálisis más que brindarles respuestas lo único que les permitía era sospechar y dudar respecto a las sospechas y oscuridades que la escritura les producía, no es menos cierto que el cine les posibilita considerar que esos mundos ilusorios contruidos con palabras podían ser tangibles en la pantalla gracias a las imágenes que con sus palabras adoptaban esa relación que los surrealistas como nadie supieron detectar y, más que explicar, asumir como parte de sus aventuras irracionales. Porque, como afirma esa voz ambigua que suplanta a Pablo Palacio en el cierre de *Un hombre muerto a puntapiés*:

¹⁰⁷ Demetrio Aguilera Malta, *Obras selectas*, edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, Biblioteca de la I. Municipalidad de Guayaquil, 2005, p. 22.

¹⁰⁸ Hay que destacar que en 1945 la novela *Las tres ratas* (1944) de este autor fue llevada al cine, hecho que años después le permitiría enjuiciar esa experiencia y lo que sucedía con el cine latinoamericano de entonces: “Y porque el arte del cine anda por nuestros lados tan falsificado y poco ducho, tan en manos inexpertas e incultas, que ha menester de reclamo urgente. Yo mismo lo he sentido en propia carne: un libro mío, sin ser bueno, fue implacablemente destruido por la pacatería cinematográfica de una gran empresa argentina”. En “Invitación a pensar en Rómulo Gallegos (1954)”, incluido en *Ensayos de ensayos*, op. cit. p. 19.

Después de Todo:
a cada hombre hará un guiño la amargura final.

Como en el cinematógrafo —la mano en la frente, la cara echada atrás—, el cuerpo tiroides, ascendente y descendente, será un índice en el mar solitario del recuerdo.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Oras completas*, edición de María del Carmen Fernández, Libres, Colección Antares, v. 141, Quito, 2005, p. 163.

III. DOS CUENTARIOS DE VANGUARDIA: *AJEDREZ Y TAZA DE TÉ*

Es que a una nueva verdad, no es posible contentarse con darle su lugar, pues de lo que se trata es de tomar nuestro lugar en ella.

JACQUES LACAN

Luego de su incursión por la poesía y la “alta comedia”, Humberto Salvador decide dar el salto al cuento. Lo hace dos años después de que su contemporáneo Pablo Palacio lanzara *Un hombre muerto a puntapiés* y Fernando Chaves, *Plata y bronce* (antecedente de la novela indigenista); y de que el guayaquileño Leopoldo Benites Vinuesa diera a conocer “La mala hora”. Estos textos anuncian dos vertientes por las que fluirá la narrativa ecuatoriana: lo urbano y lo rural-campesino; ambas se fusionarán en un libro como *Los que se van*, y en los cuentos de José de la Cuadra, mientras que lo campesino indígena se expresará en *Huasipungo* de Icaza.

Dos vertientes que a su vez expresan, desde el mismo uso e implantación del “lenguaje del desprestigio”, aquello que de heterogéneo y diferente tiene la sociedad ecuatoriana. Dos mundos no sólo superpuestos sino contrapuestos y complementarios, dentro de sus heterogeneidades. En Salvador, a quien los críticos de su tiempo le han reconocido ser, también, uno de los que inaugura la narrativa de ambiente urbano, se inserta con su libro en un escenario en que, al decir de Atanasio Viteri, “la renovación literaria del Ecuador —estética y doctrinaria— comenzó con el cuento.”¹

¹ Atanasio Viteri, *El cuento ecuatoriano moderno. Estudio sinóptico*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, s. f., p. 5.

Tanto Palacio como Salvador son los únicos autores que en Quito publican, al finalizar la década de 1920, sus cuentos, que antes habían visto la luz en las revistas quiteñas de vanguardia como *Hélice* y *Llamarada*, así como en *Savia* de Guayaquil.² Ambos sabrán tomar de la tradición inmediata —el modernismo— aquellos elementos e indicios que les permitirán construir su retórica y su poética que, bajo el influjo e impulso de las vanguardias, se irá convirtiendo en lo que, con los aportes de los autores del 30, será la nueva literatura del Ecuador. Su relación con la tradición no tiene que ver necesariamente con la tradición local, muy magra y limitada, lo cual no quiere decir que no haya existido, sino con aquello que las vanguardias visibilizarán, con todo lo que las estéticas de renovación como el creacionismo irán incorporando, al principio desde lo celebratorio, desde el maquinismo, las tecnologías de la velocidad, así como los nuevos lenguajes que imponían las artes visuales y sus nuevas realidades.

Como observa Viteri, pocos años después de que se publicaron los primeros libros de cuentos, todas esas ficciones de a poco generaron un proceso de integración en el que la noción que por parte de la clase dominante se tenía de la nación, luego la revuelta de julio de 1925, empezaba a ser puesta en duda respecto a cuánto tenía de violento y excluyente el proyecto modernizador del Estado, que si bien había suprimido ciertos privilegios a las clases hegemónicas, la verdad era que el apareamiento de otros generaba nuevas tensiones sociales, muchas como una herencia colonial que se expresaba en todo lo que tenía de “drama y paradoja” el país. Anota Viteri:

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 *Barrio de la sierra*³ a *Huasipungo*, culminación del indio; de *Horno* a la novela

² Sobre estas revistas y otras de la vanguardia ecuatoriana, cfr., María del Carmen Fernández, “1925-1930: Modernización política y nuevos rumbos literarios”, en *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Librimundi, 1991, pp. 44-77.

³ Error de transcripción, el libro de Jorge Icaza se titula *Barro de la sierra*, Quito, Editorial Labor, 1933.

montubia *Los Sangurimas*; del ridículo cruel, deshumanizado de *Un hombre muerto a puntapiés*, al humano sentimiento de lo ridículo *Vida del ahorcado*. De aquí para allá, de Cuenca a Guayaquil, de Loja a Quito. De Gallegos Lara, a Alfonso Cuesta, a Ángel F. Rojas, preparadores de novelas formidables. *De todas partes al mundo proletario. Y siempre con sed, con saña, con fiebre de destruir para construir. Vanguardia de energías.*⁴

En efecto, Salvador y Palacio van a “todas partes”, es el mundo caótico y fragmentario de la urbe; asumen el cuestionamiento y no la mera exaltación del “mundo proletario” que, por proletario, no quiere decir que sea inmaculado. Además, ellos, como sus allegados, han diseñado una escritura que contiene y expone esa “sed”, esa “saña” por “destruir”, pues saben que su entorno en ningún momento es un paraíso, sino un infierno al que sólo pueden acercarse con “guantes de operar”: ellos operan una destrucción de todo lo que para ese momento era la moral y los valores de una clase hegemónica que en ningún momento se atrevió, en su ausente proyecto de nación, a mirar al otro, a ese que desde la heterogeneidad de una sociedad pluricultural y multiétnica siempre fue visto como el bárbaro, el atrasado; aquel que ponía su fuerza de trabajo para consolidar los privilegios y fantochadas de una clase que desde la metrópoli, ese otro lado de la frontera trazada sobre el mapa del país, sería desnudada en sus ridículos principios así como escarmentada en sus aires trasnochados de empolvados sueños coloniales y de aires aristocratizantes.

Los del “Grupo de Guayaquil” se ocuparán del montuvio, el cholo y el negro, como habitantes de la marginalidad campesina convirtiéndolos en personajes que incorporarán parte de su mundo con la mediación de letrados blanco mestizos que sabrán construir historias y no fábulas, en las que esa cuestionada práctica de lo “blanco y negro” dará paso a la composición de daguerrotipos en los que el discurso cristiano del bien y del mal, como el civilizatorio y del progreso de la civilización y barbarie, quedarán como un binarismo

⁴ A. Viteri, *op. cit.*, p. 5. Las cursivas son mías.

que más es lo que revela que lo que oculta. Los narradores de la Sierra, harán lo suyo con el indio, así como el burócrata, el subproletario y aquellos que dentro de la clase media irán poniendo el correlato de una modernidad que para entonces empezaba a generar muchos malestares y discusiones que tendrán su eco en la narrativa que no relata unas vidas sino que narra los desencuentros de un país cuya biografía es deconstruida por estos “grandes relatos”, que mucho tienen de esa “vanguardia de energías” a las que se refiere Viteri. Hernán Rodríguez Castelo repara que

Sin holgura para penetrar en los personajes ni mayor efecto por la complejidad de figuras y situaciones, se prefirieron casos patéticos donde antihéroes simples —al comienzo, de una sola pieza— sufrían o hacían sufrir, mataban o morían, víctimas unos de otros o de oscuras fatalidades. Los narradores con menos instinto dieron, arrastrados por urgencias políticas, en el maniqueísmo. Y casi todos, extremos, tuvieron como final más socorrido el derrumbamiento trágico.⁵

Creemos que el Salvador de *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té* no es uno de esos “narradores con menos instinto” y que sus historias no están jalonadas desde las urgencias políticas ni el “maniqueísmo”, sino que se inscriben en la noción de lo que una estética como la del descentramiento, propia de un sujeto que se sabe partido, le imponía. Además, y dentro de las “grandes líneas” del cuento de los 30, es interesante lo que luego el crítico establece como tendencias o corrientes en las que navega el cuento del período y en la que de paso, por ser “excepción”, descuella la narrativa de Salvador, cuyo “tremendismo” hay que leerlo como el síntoma de unos personajes, no de Salvador, y que el habitar en un orden morbosos y decadente, es un recurso, un arma que les permite flotar en la desbandada:

Las grandes líneas de este cuento de realismo y naturalismo; de expresionismo; de feísmo y tremendismo. El superrealismo fue excepción: unos pocos cuentos de *Llegada de*

⁵ Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento de la generación de los 30*, t. I., Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 93, , s.f., p. 16.

todos los trenes del mundo; lo psicológico y psicoanalítico fue también excepción. Pero hasta surrealismo y sicologismo tuvieron su impronta tremendista.⁶

Ajedrez: escritura y estructura de un discurso de ruptura

Ángel F. Rojas apunta en su ensayo *La novela ecuatoriana que Ajedrez*⁷ es un “bello libro de cuentos [...], algunos de ellos con un emocionado acento revolucionario.”⁸

Valoración y reconocimiento respecto a unos textos en los que estas dos características (lo de bello y su acento revolucionario, en algunos cuentos) ponen en evidencia cuanto de vanguardista tiene este libro de Salvador, sobre todo si pensamos que lo bello está orientado a la concepción de un universo cuyos elementos compositivos se convierten en una especie de desciframiento de toda la estética modernista con la que Salvador media desde el lenguaje; en parte, pues vale destacar que en el autor pesa la lectura, también, de los románticos europeos,⁹ y sobre todo la de poetas como Baudelaire y Poe, así como la de los “malditos” —Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y Villiers de L'Isles-Adam—. ¹⁰ De ahí que para su tiempo este libro fuera mejor recibido por lectores extranjeros, excepción como veremos de Benjamín Carrión (cuando no) y Nicolás

⁶ H. Rodríguez Castelo, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Humberto Salvador, *Ajedrez*, Quito, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios, 1929.

⁸ Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 29, Guayaquil-Quito, s.f., [1948], p. 185.

⁹ Sobre el sustrato romántico de los modernistas, es interesante lo que aporta César Rodríguez Chicharro: “Por su parte, Gullón ha dicho acerca del Modernismo que el Romanticismo alienta en su entraña mientras la superficie se moderniza. Y es verdad: aunque el Modernismo se preocupa, y muy seriamente, por la forma — en todo modernista se manifiesta la voluntad de estilo—, su diversidad de formas métricas y técnicas, sus innovaciones responden a un modo de sentir la vida que no es otro que el propio del Romanticismo. Eso explica la unión de ambas épocas.” “Cuatro aspectos del modernismo”, en *Texto crítico* (Veracruz), 4 (Año II, mayo-agosto, 1976), p. 141.

¹⁰ Para una aproximación a la poesía de estos autores, cfr., Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, Barcelona, Icaria, 1991, 2a. ed.; Carvajal, Alfonso, *Los poetas malditos: Un ensayo libre de culpa*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2002.

Jiménez.¹¹ en el Ecuador. Es el caso (lo que torna más interesante la apreciación al saber que el juicio es de una lectora) de la chilena Julia García Games, quien anota:

De una ideología audaz, con un emocionante interés novelesco, no sé cómo me impresiona más su libro *Ajedrez*, si como colección de cuentos magistralmente escritos o como trozos de las vidas raras que ruedan por el mundo agujoneadas por mil espectros. Todas sus páginas son crueles, apretadas con mil miserias y con mil deseos. El arte, su arte, no basta para estilizar este mundo impalpable, siempre alerta en el fondo de cada uno, agazapado en la encrucijada de nuestras dudas. Es usted un escritor que desorienta, un escritor que ama lo morboso, que ahonda en ese mundo de las neurosis descritas por Freud, un escritor que arrastra a pesar de todo.

Por su parte, un lector muy perspicaz como Benjamín Carrión para entonces hace el siguiente señalamiento, que resulta revelador y actual:

Ajedrez es un libro inquieto de modernidad, sin que la busca del expresarse original, dañe a la intensidad de la emoción. Usted, a quien conocía como autor dramático, se revela en este libro como un cuentista fuerte, como un prosista capaz de modelar con palabras la escultura surreal de una sensación o de una idea.¹²

Interesa destacar en este juicio de Carrión lo que hace relación a “la busca del expresarse original”, que no es otra cosa que la fragua de ese lenguaje otro, el que rompe con la tradición y que no “dañe a la intensidad de la emoción”; intensidad que le permite al narrador, desde el desplazamiento de ese lenguaje otro que en su búsqueda va reinventando una expresión que no es la del prestigio o la de la cultura hegemónica, sino la de quienes, en tanto cronistas de los nuevos tiempos y escenarios, se saben decodificadores de aquellos códigos que chocaron con toda la estética de las vanguardias. Salvador asume el impacto de los modernistas hispanoamericanos y latinoamericanos (prueba de ello es la *Antología de la*

¹¹ Jiménez le apunta, en lo que inferimos es una carta: “He leído los cuentos de su libro *Ajedrez* y, aunque son fuertes y están escritos con desenfado no puede menos de notarse una vez más que usted es poeta, ya escriba en verso, ya en prosa, y que posee como pocos una fantasía vivaz y lúcida.” Comentario incluido en *Taza de té*, Quito, s.e., 1932.

¹² Comentarios incluidos en *Taza de té*, s.e., Quito, 1932.

moderna poesía ecuatoriana que preparó en 1949), para someterlos a un proceso de transformación dentro de esa búsqueda original que Carrión supo detectar con gran olfato.

Luego el crítico subraya algo que será, entre los tres libros vanguardistas de Salvador, una constante; virtuosismo que resulta incuestionable de quien es “un cuentista fuerte, como un prosista capaz de modelar con palabras la escultura surreal de una sensación o de una idea.” En efecto, en estos cuentos Salvador muestra esa capacidad que a la vez lo diferencia de Palacio y de algunos de sus contemporáneos ya que con su palabra logra esculpir lo que en su tiempo —Carrión no se lo reprocha— algunos críticos consideraron error de composición. Sucede que las historias de *Ajedrez* son esculturas que, trabajadas con esa técnica, se convierten a su vez en cortos que el narrador nunca está escribiendo sino contemplando en la pantalla del cinematógrafo donde ese otro mundo ilusorio, enemigo de la realidad, es posible que sea una realidad o ese “deleitoso *Ajedrez*, precioso jardín”¹³ que Alfonso Reyes, en México, lee desde la asunción de la ironía. Pues, este “deleitoso y precioso jardín” es el averno que para finales de los 20 hacían que Salvador no deje de mancharlo de maldades, hipocresías y morbosidades como correspondía a la sociedad que bajo su ojo y palabra dejaba tanto que desear, por vacua e impostora.

Es notable como Salvador, desde la propuesta de lo lúdico, arma este “jardín” que contiene 11 historias, que a su vez hay que entender como 11 piezas que integran un tablero de lectura, por tanto de juego (¿especie de preanuncio de la *Rayuela* que se jugará décadas después?). Con un recurso que también maneja Palacio en *Un hombre muerto a puntapiés*, el libro se abre con una viñeta que en uno de sus párrafos expresa:

¹³ Comentarios incluidos en *Taza de té*, s.e., Quito, 1932.

Juego complicado, tremendo, su extraño dolor es el tóxico de la vida, que degüella en su tablero a la carne de hombres y mujeres, como en una alucinante partida de ajedrez.¹⁴

En este texto se nos dice sobre la dama lo siguiente:

(La dama es una belleza lejana: su cajón vacío evoca la emoción de que ella estiliza el Arte).

En la viñeta de cierre del juego se apunta:

Sangrienta como un corazón, es la rosa el alma del artista que brotó más allá de la vida, que en su tablero degüella a la carne de hombres y mujeres, como en una diabólica partida de ajedrez.

Sobre la dama se indica que

(La dama es una belleza lejana, que estiliza el grito del amor).¹⁵

Esta partida se nos propone como alucinante, y sin duda lo es, pues algunas historias tienen esta pátina que conforme avanzamos en su desbrozamiento, deviene en jugada diabólica. Por tanto *Ajedrez* es un libro que dentro de las propuestas de la vanguardia se ofrece a más de un tablero, como un artefacto con el que el lector puede desplazar las fichas como a bien tuviere. Su principio es el del viaje o exploración: arrancamos con la movida de ciertas piezas, para luego terminar degollados por los fantasmas que pueblan este *Ajedrez* alucinatorio, que, ¿casualidades de la historia?, nos pone ante el hecho de que en los años de la revuelta vanguardista, los fundacionales, el desafío al y por el juego será el mismo que Cortázar planteará en el *boom* con *Rayuela* (ese retomar de otras vanguardias). Esa noción de lo lúdico hace que la estructura de este libro resulte plástica, así como la variedad de recursos a los que apela y que van desde el libreto o “boceto de comedia”,

¹⁴ Humberto Salvador, *Ajedrez*, Quito, Escuela de Artes y Oficios, 1929, p. 5.

¹⁵ H. Salvador, *Ajedrez*, p. 121.

pasando por la crónica, lo situacional, la prosa narrativa y el guión cinematográfico; recursos que a su vez le dan ese matiz de “libro inquieto de modernidad”. Rodríguez Castelo anota algunos elementos que, dentro de la transición que representa *Ajedrez*, no dejan de ser sus hallazgos, a partir precisamente de revelarse como desencuentros:

El de *Ajedrez* es un cuento de transición. Transición múltiple y palpable. De formas modernistas —lujosas, de enfermiza sensibilidad— a modos y espíritu surrealistas —lo extraño, lo alucinante, lo refinadamente perverso—, apuntando alguna vez al naturalismo y el tremendismo social, que sería la dirección en que se instalaría el relato de la Generación.¹⁶

En la década de 1980, Enrique Ojeda insiste que *Ajedrez* “anuncia las tendencias que sus obras posteriores habían de confirmar”,¹⁷ sobre todo respecto a la orientación política. Interesa también la apreciación de Alejandro Carrión que, en la hora de celebrar a su contemporáneo, es muy firme al reconocer lo que este primer libro de cuentos revela a nuestra narrativa; juicios que, lamentablemente, no tuvo cuando elaboró la ficha dedicada a Salvador en el famoso *Diccionario de la literatura latinoamericana. Ecuador* que junto al historiógrafo Isaac J. Barrera, preparó para las ediciones de la Unión Panamericana (Washington, 1962); ahí Carrión no pasó de reproducir la apreciación de Ángel F. Rojas, tomada de su ensayo *La novela ecuatoriana*. Pero años después, el autor de *La manzana dañada* enmendará aquel acto, y lo hace para reafirmar lo que significa la obra de Salvador en la apertura de “nuevas rutas” en la literatura nacional y lo que implica su primer libro de cuentos:

¹⁶ Además, en lo que se refiere al estilo, es interesante lo que el crítico añade: “El estilo se dibuja ya con sus rasgos característicos: cortado, impresionista, casi puntillista; yendo, sin transición, de lo moderno a lo anticuado; de lo certero a lo superfluo y de mal gusto”. *op. cit.*, p. 109. Hay que destacar que esos desajustes o desaciertos no son sino las características de ese estilo nuevo (no había un antecedente entre nosotros) al que está aportando una escritura fundante como la que muestran estos cuentos.

¹⁷ Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991 [1961], p. 19.

[...] su hermoso libro de cuentos *Ajedrez*, contemporáneo de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio y de “La vuelta de la locura” de José de la Cuadra, y como estos libros, de profundo impacto en la nueva ruta de la narrativa ecuatoriana.¹⁸

Destaco en este comentario las afiliaciones que se establecen entre el texto de Salvador y su par, Palacio, así como el cuento de De la Cuadra, en los que una línea subterránea los junta, esto es: el tema de la locura al igual que la idea del mal, que les otorga, en su tratamiento y desarrollo, total modernidad y vigencia; pues, ese escarbar en los meandros de lo mórbido, de lo anormal, de fuerte herencia romántica, es quizá una de las indagaciones más atrevidas que se dan en torno a lo que ese sujeto de los nuevos tiempos y de la escena contemporánea demandaban. Además, el crítico subraya lo que ya le resulta imposible de dejar para otra ocasión: el “profundo impacto en la nueva ruta de la narrativa ecuatoriana” que *Ajedrez* ejerce y ejercerá; impacto tan contundente como el de *Un hombre muerto a puntapiés* y el excelente cuento (“Banda de pueblo” y otros más) de José de la Cuadra.

Los personajes, sus conflictos y su medio

Que ciertos textos tengan un “acento revolucionario”, sería decir que algunos cuentos como “La navaja”, “Las linternas de los autos” y “Mama Rosa” (este último supuestamente criollista) ya anticipan lo que el realismo social luego convertirá en clave central.

Por tanto, el “acento revolucionario” está corroyendo el resto de historias, aquellas que no necesariamente tienen esa tesitura del realismo social, sino que participan de

¹⁸ Alejandro Carrión, “La muerte de Humberto Salvador”, en *Revista jurídico-literaria*, No. 136, Quito, enero-marzo, 1982, p. 228.

obsesiones y pesadillas en las que los ecos del freudismo se dejan escuchar, no como demérito, sino como una incorporación natural, a la hora de diseccionar la anatomía de las pasiones, o, para decirlo con palabras de Palacio, la osamenta de las “pequeñas realidades” que a Salvador le permiten echar luz en las agonías de aquellos personajes que viven en los intersticios o en los subsuelos de la ciudad. Este sujeto urbano es víctima de obsesiones que le dan el estatuto de anormal, por lo que siempre tiene que desplazarse entre la noche y la niebla, como sucede con el personaje de “El amante de las manos”, un fetichista y esteta cuyo padecer no puede ser sino condenado al gozo silencioso; además porque su práctica de ese gozo está ceñida por los principios de un personaje condenado como el Marqués de Sade. Para esta criatura las manos son objeto y sujeto de su desenfreno, su noción de belleza y por tanto de pertenencia a un medio en donde todo lo que huelga o se presente distinto será rechazado o simplemente criminalizado:

El símbolo de la belleza era para él una mano de aristocracia suma, como diamante de voluptuosidad, que fuera una ráfaga de pureza en los románticos delirios y una garra de fuego, en la torturante alucinación de los espasmos. Una mano tierna para acariciar la suya; perversa para despertar su deseo y fresca para apagar en ella la satánica sed de su espíritu morboso.¹⁹

Esa fascinación por lo maléfico, lo oculto y mórbido, que tanto supieron explotar los románticos en el siglo XIX,²⁰ así como los surrealistas en medio del despertar de las vanguardias, es parte de ese combate contra el “bien”, que en estas historias corresponde al mundo acartonado, cosificado, colonizado y deshumanizado de los burgueses, como lo podemos notar en uno de los pocos cuentos de Salvador celebrados en su tiempo como es “La navaja”.²¹ Ya en este texto está presente, en su construcción, ese juego de planos y el

¹⁹ H. Salvador, “El amante de las manos”, *Ajedrez*, p. 20

²⁰ Cfr., Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

²¹ Este cuento fue premiado en el Certamen Literario Internacional promovido por *Tierra nativa* de Colombia en 1927; luego fue vertido al ruso por “la compañera Elena Modjinskaya”. Salvador lo incluirá en la edición

diálogo lacónico que caracterizará al discurso cinematográfico. Además, la historia que parte desde la tensión que el barbero le provoca al narrador, que escucha su historia, es la misma que padecerá el lector. Sucede que todo se maneja dentro de ese juego de posibilidades y tensiones en las que un hombre armado con una navaja de afeitar y el otro, un testigo ocasional que tiene que participar, por solidaridad, por su buena conciencia o porque de no responder a la indignación del operario que fuera atropellado por “el auto de un rico”, le podría acarrear, al hombre, resultados lamentables.

Esa tensión ante la muerte está impregnada de una violencia subterránea que alude a la que se está produciendo en el cuerpo social. Porque, previo al *in crescendo* de la tensión, el narrador protagonista, una vez instalado en el sillón de la barbería, escucha las voces de los concurrentes y comenta:

La charla sigue implacable. Hablan de nuestras miserias sociales. La situación se vuelve cada día más cruel para el proletario: Todo va a la bancarrota. Por que el ansia de riqueza ha podrido a la Humanidad.²²

Esas “miserias sociales” son las que aluden a un orden político cuya crueldad se manifiesta en lo que el mismo narrador ha definido como “tragedias íntimas”, cuyos protagonistas son los marginados, esos subproletarios que les tocaba batallar contra un medio opresivo que en ningún momento los consideraba seres humanos, sino piezas de ese ajedrez que el poder y su clase mueven según sus intereses. El estado de crueldad y bancarrota era para las víctimas. En el diálogo que se orquesta entre el operario y el narrador, con toda esa sutileza de Chéjov, se van develando el desamparo y las condiciones inseguras de vida en las que se debaten los proletarios de la época. Es el operario, desde su furia y desolación el que va “denunciando” no sólo su estado calamitoso, sino el de toda

de *Taza de té* en 1932, pp. 153-160. Además ha sido considerado en algunas antologías nacionales. En 1994, editorial Libresa de Quito publicó (uno de los escasos empeños por reeditar la obra salvadoriana) en su colección Crónica de sueños, *La navaja y otros cuentos*, que reúne textos de *Ajedrez y Taza de té*.

²² H. Salvador, “La navaja”, en *Ajedrez*, pp. 9-10.

una población que ya en noviembre 15 de 1922 recibió, en Guayaquil, por parte del Estado plutocrático liberal, su bautizo morboso. Ese mismo Estado es el que protege a “un rico” que con su auto atropella, en pleno derroche de soberbia, a un operario de peluquería que es otra manera de matar a un hombre a puntapiés. Esta vez ese Estado y la justicia como poder burgués está ausente para aplicar la Ley contra quien es uno de sus protegidos. Reparemos en que el operario es víctima de un nuevo instrumento de la modernización: el automóvil. Incluso, el operario debe asistir forzosamente a su trabajo porque de lo contrario no tendrá cómo solventar sus gastos. Lo que evita que la historia caiga en lo panfletario es, precisamente, la estrategia narrativa de la que se vale Salvador para poner en boca del operario toda la retórica de la rabia y la bronca (¿tremendismo?), en un juego ajedrecístico que confronta a uno y otro desafiante en esa permanente dualidad de oposiciones de las que el narrador, hombre de clase media que se identifica de una u otra manera con los reclamos del peluquero; de ahí que no resulte falso ni forzado todo el alegato que se levanta en esta historia. Se trata de una lucha contra un orden injusto en el que los privilegios de unos pocos son la fatalidad de muchos otros; de esos otros que para entonces, dentro de la utopía revolucionaria, un día despertarían:

¡Y saber que muchos estúpidos viven pudriéndose en dinero!¿Qué no saben qué hacer con sus millones? ... ¡Qué gastan en vicios, en aguardiente y en rameras! ¡Canallas! Pero que no estén tranquilos, porque nosotros los que nos morimos de hambre, nosotros a quienes ellos han explotado, enriqueciéndose con nuestro trabajo y nuestras lágrimas... A esos usureros que nos han robado, les vamos a cortar el pescuezo, ¡así!²³

¿Un operario perturbado? Sin duda el poder y sus instituciones establecidas para “vigilar y castigar” de inmediato podrían sostener, luego de inducir y deducir, que se trataba de una amenaza a la sociedad; por tanto, que un hombre con ese nivel de

²³ H. Salvador, “La navaja”, en *Ajedrez*, p. 14.

indignación reprimida, a punto de estallar el rato menos pensado contra cualquier inocente, debía ser recluido, ahí donde también van a parar todos los “anormales”.

Este es un texto en el que se cumple aquello que Palacio destacó dentro de su concepción literaria: lo expositivo. A pesar de las simpatías que el drama suscita en el narrador, y de la orientación que este pretende darle, esta historia no es parte de aquello que luego se llamó “realismo chato”. Su dinamismo y el contraste entre la tensión de ser una víctima más de la injusticia de un orden que va formando a sus propios vengadores evitan que el texto se desbarajuste como relato. En su armado, esa combinatoria entre la anotación sociológica, reflexiva, que era parte del ojo crítico de los vanguardistas, se levanta como mecanismo de un entramado cinematográfico, chaplinesco. Los dos últimos párrafos resultan más que reveladores. En el primero, el narrador juega (lo suyo es un tablero de ajedrez) con la ironía o la sospechosa displicencia (¿se sabe un imbécil y vulgar?) frente al drama de un operario de peluquería que, de no haber cambiado el rumbo de su navaja, bien pudo haberlo convertido en testigo y posible aliado en la evidencia de su desquite:

Pero, ¡qué importa! Estas tragedias íntimas son tan insignificantes, que la alta sociedad, compuesta por gente intelectual y refinada, las mira con desprecio. Sólo los que somos imbéciles y vulgares como el humilde obrero, nos preocupamos de ellas.²⁴

Es interesante la definición que el narrador le da a este drama: “pequeña tragedia”, y como a su vez define a la clase hegemónica: “alta sociedad compuesta por gente intelectual y refinada” que “las mira con desprecio”. Sucede, de ahí la negación de que esto sea resuelto con los tintes de la fotografía en blanco y negro o un supuesto maniqueísmo, que en esa sociedad de la exclusión también están intelectuales y gentes refinadas, que desde esa óptica irónica con que se plantea, esa gente de refinada sólo tiene su pátina de maldad e

²⁴ Salvador, H., “La navaja”, en *Ajedrez*, p. 16.

indiferencia para con ese otro al que fácilmente puede atropellar con sus máquinas modernas y soberbias en cualquier calle.

Lo que confiere la calidad de ficción a una historia (¿una tontería?), que ha sido proyectada como una probable mentira, es la cláusula que inserta el narrador, asumiéndose como el autor que quiere desconocer lo actuado, en el cierre, que por cierto le da esa condición de final abierto, de su testimonio:

(Si usted quiere comprobar la autenticidad de esta tontería, le insinúo vaya a afeitarse en la peluquería de la Plaza del Teatro).²⁵

Sobre este intenso cuento, L. Lavayen, un crítico de la década de 1930, se hacía una pregunta cuya respuesta (lo sabía él) poco o nada importa; no porque gracias al poder de la ficción —desde los pactos de lo verosímil— encaja todo con una realidad que poco puede corroborar o a esclarecer cierta pregunta. Además, el crítico arriesga parangones, que sin duda en la atmósfera de su tiempo, difícilmente pudieron darse por parte de los compatriotas de Salvador:

La curiosidad amiga de todos los tiempos de la Humanidad, nos impele una mordedura gratuita obligándonos a preguntar ¿es efectivamente un cuento construido con materiales de fantasía o una fiel copia de la realidad? [...] Este cuento por la misma razón que es un estimulante para excitar los nervios, sacudiéndolos con vértigo de muerte por algunas horas, es digno —perdón si me atrevo a decirlo— de la firma de Edgar Allan Poe, del genial Poe, del “loco” autor de “El péndulo de la muerte”.²⁶

La casa de una señorita Satán

Otro texto que mereció atención de los lectores de su tiempo, y que mantiene intactas sus cualidades provocadoras, es el conmovedor “Mama Rosa”. Al decir de

²⁵ H. Salvador, “La navaja”, en *Ajedrez*, p. 16.

²⁶ Comentario incluido en *Taza de té*, Quito, s.e., 1932.

Rodríguez Castelo, ahí está un “estupendo personaje de nuestro criollismo naciente”.²⁷ Aunque, como lo destaca Carrera Andrade, para la hora en que aparece *Ajedrez*, la de la vanguardia, ese criollismo ya había sido superado.²⁸

Estamos ante una biografía de una “figura interesantísima”, de una “hetaira complaciente y sensual” que regenta una casa de citas, del pecado, en un barrio típico de la ciudad, de nombre muy apropiado: El Placer. “Mama Rosa” se propone no sólo como un pedazo de historia de la mujer fatal, sino que es la biografía de un ser que a su vez encarna y expresa la ciudad. Su vida y leyenda es parte de esa historia oculta, clandestina, desterrada de la memoria o de los informes del cronista municipal. Mama Rosa es el pecado, una recreación de personajes como la mítica Mademoiselle Satán, esa Lola a quien un joven vate, llamado Jorge Carrera Andrade, le dedicara, a partir de haber vivido un romance desenfrenado, como le ocurre al Neruda de “El tango del viudo”, en una época más o menos parecida, su “maldito” y negado poema: “Mademoiselle Satán”, por cierto uno de los textos más bellos de la poesía erótica ecuatoriana y latinoamericana del siglo XX.²⁹ Pero, a su vez, esta “rara orquídea de vicio”, también prefigura a María Linares, persona y personaje que el narrador Iván Egúez recreó en su hermosa novela *La Linares* (1976). Es interesante como una voz en *off* va alternando los planos del relato, cifrándolos desde la primera persona del plural, para que luego el narrador suministre los datos

²⁷ H. Rodríguez Castelo, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ Jorge Carrera Andrade advierte que “El criollismo tuvo su auge en ese lapso de tiempo que va desde la agonía del romanticismo hasta la aparición del modernismo, que nació justamente como una reacción contra las pequeñas ‘literaturas nacionales’ y que volvió los ojos hacia Europa, sobre todo hacia Francia. Superado el modernismo, se afirmó la tendencia universalista en la que está comprendida la exaltación de las clases humildes. De allí el indigenismo y el nativismo en América y toda esa literatura que podríamos llamar de ‘color’ y que no hay que confundir con el pasado criollismo.” De un comentario a *En la ciudad he perdido una novela*, incluido en *Taza de té*. Por su parte, Abdón Ubidia sostiene que “El criollismo se prolonga en Ecuador hasta 1942, fecha en que aparece *La isla virgen* de Demetrio Aguilera Malta”, cfr., “Costumbrismo y criollismo en el Ecuador”, en *Kipus*, No. 10, Quito, I y II semestre 1999, p. 69.

²⁹ Sobre este pasaje de la vida del poeta y su texto, cfr., Hugo Alemán, *Presencia del pasado*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1994, pp. 373-415.

respecto al pasado tormentoso, pero a la vez desolado, terrorífico, por todo lo que éste muestra de crueldad:

Tiene la rara consagración de esas mujeres que pasaron por todo, que conocieron profundamente el vicio y la tragedia: Su nombre es casi inmortal: Le rodea un extraño prestigio de leyenda.

Desde muy joven supo consagrarse al placer y vivió sólo para él. En la infancia, cuando las demás mujeres sólo piensan en confesarse y aprender recetas de cocina, ella ya perdió por primera vez la virginidad.

... Por su alcoba desfilaron los más diversos hombres: El intelectual y el imbécil; el estudiante y el militar; el cómico y el ladrón...³⁰

Mama Rosa es la confesora de todo lo inconfesable de los hombres “decentes”; es la parte negada de su memoria, de sus vidas. Hombres de todas las clases sociales (desde el imbécil hasta el intelectual) frecuentaron “el santuario de su alcoba sutil y voluptuosa”. Mama Rosa a la vez es la gran maestra de las iniciaciones sexuales y eróticas de los que una vez fueron jóvenes. Por tanto es la “bruja”, la instructora de esos placeres que la moral burguesa ha condenado como tabú, a pesar de cultivarlos en secreto. Además, el cuerpo escarmentado de Mama Rosa es el cuerpo de quien optó por el pecado, el mal, antes que por la virtud; por tanto se trata de la mujer que, sabiéndose fuente de placer y de gozo, ha hecho de su vida y su mundo, ese espacio en donde los valores de la sociedad del bien se disgregan, van cayendo como pedazos de esas máscaras que cada hombre lleva, más allá de su condición de clase, porque ahí, en ese reino de lo maléfico, de las exclusiones, la libertad es un fantasma que los viste y desviste para confirmar una masculinidad que al final de la excursión en la “casa de brujas”, será como asistir a un drama del que esos hombres sentirán náusea.

¿Quién cuenta esta historia?

³⁰ H. Salvador, “Mama Rosa”, en *Ajedrez*, pp. 94-95.

Es una voz en *off* que, como lo anotamos, conforme avanza el drama se va convirtiendo en un yo plural enmascarado. En algunos pasajes se nos dice cómo Mama Rosa es una “mujer magnífica” que “vivirá en la memoria de los hombres”. Hay un momento en que ese narrador nos increpa, sin dejar de exaltar las “virtudes” turbias y tormentosas de alguien a quien le va construyendo una “historia de vida”, sin que eso implique, lo cual podía atentar contra el texto, juzgar. Por el contrario, lo que se da es una permanente celebración de lo malicioso, de ese infierno que se ha levantado en el barrio de El Placer de Quito:

¿Verdad que esta Mama Rosa es una mujer interesante? Tengan ustedes la seguridad de que muchos poetas sentimentales y candorosos, que marchitan la azucena de su vida haciendo sonetos azules a la amada imposible, virgen y princesa, envidiarían el prestigio de esta vieja hetaira que supo hacer de su vida una obra de arte grotesca, estilizada y sádica. Aún más: Las mujeres jóvenes que se entregan a la vida loca, envidian también la celebridad de Mama Rosa y la consagran como maestra insuperable. “Hetairas y poetas somos hermanos...”³¹

Sí, Mama Rosa es una “mujer interesante”. Sin duda que en medio de la vorágine de su existencia, cuando es “un harapo humano”, esta interesante mujer también pone en evidencia lo que un sistema que vigila y castiga sabe cómo convertir a quienes con legítimo derecho pueden optar por el tipo de vida que a bien tengan; sabe a su vez preservar a quienes, al mismo tiempo, se convierten en los agentes que sostienen ese submundo que por invisible igual cuenta, y en el que los sujetos devienen objetos, fichas de un *ajedrez* que las manos del diablo mueven a su antojo. “Mama Rosa” complejiza, sobre todo porque la versión que se da es la de un y unos hombres (todos de las clases medias) en torno al papel de la mujer dentro del siniestro mundo del mercado del placer. Recordemos que esta “mujer magnífica” ha “dedicado su vejez al saludable negocio de hacer trata de blancas”.

³¹ H. Salvador, “Mama Rosa”, en *Ajedrez*, p. 100.

Lo que hace que este texto conserve esa marca de maldad, de “feísmo” tan desconcertante, es la mujer que se humaniza al revelar uno de sus tantos secretos cuando el personaje testigo, luego de que unos borrachos agreden a la vieja, haciendo gala de su fuerte discurso machista en medio de esa “casa de brujas”, y teniendo el narrador de por medio a un compañero que lujurioso no deja de tocar a Mama Rosa, le pregunta lo que por respuesta es una condena que acaba con su fiesta particular:

—¿Quién es?, —pregunté a Mama Rosa, a quien acariciaba escandalosamente nuestro romántico compañero, excitado ya. La pobre vieja me miró, y con una mueca grotesca y trágica, que hizo temblar toda mi carne, me contestó en voz baja:

—Es mi hijo.

No hay duda de que la “pequeña tragedia” de esta “suprema generala de estas épicas jornadas ” poco o nada tiene de “criollista”; más aún si consideramos que hacia 1929 los rezagos —herencia del siglo XIX— del primer criollismo prácticamente estaban en franca retirada. Por tanto, *Ajedrez* es concebido e irrumpe entre las postrimerías de ese ciclo y los primeros relámpagos de la vanguardia, de la ruptura con esa tradición. Es en ese naciente escenario que muestra su cara nada amable y sus uñas bien afiladas; período (“la escena contemporánea” de la que habló Mariátegui), de nuevas fundaciones, o sea de cambios, dejando de lado el criollismo y el último modernismo, como bien lo anota el crítico peruano José Miguel Oviedo: “Esa huella desaparece, en términos prácticos, hacia 1920; todo cambia entonces, todo comienza de nuevo.”³²

El amante deshabitado

³² José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*, “Introducción”, Madrid, Alianza, 1992.

En este ajedrez del mal, de lo macabro y mórbido de esa ciudad —que es la ciudad buscada por los poetas modernistas desde la fascinación de las palabras y los alucinógenos, para habitar sus “paraísos artificiales”— a su vez es la ciudad en la que se mueven, dentro del espectro social, criaturas cuya naturaleza moral los pone en condición de fantasmas de esos mundos que, al mostrarse como insólitos y fantásticos, nos revelan los grados de alucinación que la realidad nos esconde entre sus máscaras. Este es el caso del personaje del cuento gótico (¿homenaje a Edgar Allan Poe?), un poseso del amor, a tal grado que sobrepasa todo convencionalismo y regla impuesta por la iglesia y la ley para llegar a vivir con la amada aquello que la muerte le ha arrebatado de las manos.

¿Cómo hacer realidad con la amada aquello que en la tierra y en su hora sólo fue promesa? Sin duda rompiendo con las normas que la iglesia y el poder imponen. Normativa que este amante y esteta de lo morboso no está dispuesto a respetar:

Si pensó a veces en el más allá, ese paraíso ilusorio fue para él un inmenso cielo de placer, donde la carne se había estilizado, después de transfigurarse en el maravilloso Tabor de los sepulcros, porque los pecados prohibidos o raros que se miran en la Tierra como degeneraciones, estaban allí espiritualizados, porque la carne se había despojado de su podedumbre, para aprisionar la inmaculada fragancia de las rosas.³³

Este amante es un ser atravesado por todos los hilos del deseo, la carne, el placer y el demonio. Desde que su amada, por esas cosas brutales del destino, lo ha dejado, no tiene otro objetivo que ir elaborando una teoría respecto al encuentro con el cuerpo amado. Esa libido que gobierna sus actos es la misma que produce tantos malestares, según Freud, en el cuerpo social. Este personaje que practica la necrofilia como una poética del solitario, pero a la vez como aquel que, al no haber tenido lo que la vida debió darle, prefiere habitar ese

³³ H. Salvador, “Más allá del amor”, en *Ajedrez*, p. 110.

otro piso de la realidad en donde todo sucede como en las películas del cine expresionista alemán. Es una especie de Nosferatu que desafía todo lo que en su momento le ha impedido ser feliz, pues se supone que como hombre dado de buen ciudadano supo respetar y someterse a normas que le fueron aplicadas como camisa de fuerza y que tuvo que cumplir porque suponía que eso le facilitaba estar en armonía con la mujer que le permitiría descubrir el Edén escamoteado de la felicidad. Para ese Nosferatu andino, el mundo de las sombras y de lo inanimado es su naturaleza viva:

Esteta y cruel, siempre soñaba en los femeninos cuerpos que rígidos se ocultaban bajo la tierra, como si en ellos estuviera escondido el único espasmo y como si ellos fueran la rítmica esencia de la emoción.³⁴

Si la vida le negó lo que amaba, este “esteta” ejercerá una crueldad que no sólo es filosofía de lo irredento sino de lo repudiado. Su mirada, como su palabra, se irán contaminando de esa tenebrosidad que es tal porque, como en *Nosferatu*, su condición es la de un ex mortal o alguien que los hombres convierten en forajido porque sus deseos o su proyecto de vida no se enmarcan en el de quienes gobiernan la nación. Este condenado por el amor y la pasión por los fantasmas se ha trastocado en un irracional que, como todos los locos, sabe exprimir las glándulas que la razón ha disecado o ha estratificado como asunto definido. Su mirada va desmontando y desnudando todo lo que la tradición, la iglesia y la moral burguesa han levantado como una estructura que tendrá que ser tomada como ley. Además, esa mirada es un rayo que destroza valores que se supone deberían asumirse con respeto; pero ocurre que lo suyo es una refutación iconoclasta a lo que en apariencia tenía vida o le corresponde a esta. Una vida que sólo es una necrópolis cuyos habitantes están obesos de comodidad y dicha:

³⁴ H. Salvador, “Más allá del amor”, en *Ajedrez*, p. 109.

Infierno han sido en la vida, las normas sociales, por las cuales cada uno de nosotros tiene que satisfacerse con la única mujer, mientras el cerebro y la sangre ansían angustiosamente vivir una variedad infinita de emociones y de espasmos.³⁵

Las linternas indiscretas

“Las linternas de los autos” es uno de los cuentos más experimentales y de ruptura de la colección. Además, el más audaz y el que a nivel de estructura rompe con los moldes establecidos respecto a las tradicionales formas del contar.

Parte de considerar un elemento de la modernidad como el automóvil y sus linternas que se corporizan para alumbrar aquello que la ciudad enmascarada y recatada antes podía ocultar. Las linternas de los autos son las antorchas que guían a unos personajes que se convierten en exploradores de una urbe que van redescubriendo a partir de otra conducta lo que sucede con sus mujeres, los amantes, el deseo y el amor. El narrador ironiza respecto a este artefacto que es el icono de los logros de la industrialización capitalista y de la supuesta idea del progreso:

El auto es un escenario movable que siendo por si mismo proletario, esclavizado por las circunstancias, simboliza la estupidez de la burguesía.

Él tiene la culpa de que las muchachas “bien” miren con desprecio a los galanes sin un cuarto que no pueden alquilar otro carro, para seguirlos inútilmente a través de las calles. (¡Pobres galanes que vagan por la ciudad a la caída del Sol: Como las hetairas buscan postores para su cuerpo, ellos buscan mujeres que puedan pagarles con un beso, el sacrificio de su ingenuo corazón!)³⁶

Lo que también alumbran “las linternas” de los autos es la otra ciudad que ha surgido desde que sus faros, como luciérnagas desquiciadas, invaden los antiguos escenarios sin limitaciones; sus ojos ponen al descubierto lo que hasta antes estaba sumergido gracias a que la ciudad tenía otra (franciscana) dinamia. Modernidad y modernización de una urbe que a partir de entonces vivirá el turbión de tener un ritmo

³⁵ H. Salvador, “Más allá del amor”, en *Ajedrez*, p. 112.

³⁶ H. Salvador, “Las linternas de los autos”, en *Ajedrez*, pp. 29.

cardiaco que la irá metiendo en esa suerte de danza que es la que desatan las “linternas de los autos” como si fueran los ojos de unos fantasmas que no tienen el sosiego de antes, que buscan lo que los cuerpos reclaman como alimento terrenal:

Las linternas delanteras se volvieron locas, en las noches que se sintieron agitarse a sus espaldas cuerpos anónimos, en tremendas convulsiones de espasmos: Fueron aquellas las grises uniones prohibidas que se escondieron en la madriguera del interior del auto, que es como un palco de guiñol hundido en la decoración cubista de la noche, en medio de la orquesta alada de la brisa. Fueron los placeres sentidos a espaldas del marido o mientras el padre roncaba estúpidamente en su dormitorio.³⁷

En un comentario sobre *Ajedrez* que publicó la revista *Letras* que fundó y dirigió Isaac J. Barrera, considerada como la vocera del postmodernismo ecuatoriano, alguien —sospechamos que fue el mismo Barrera— escribió un comentario que resulta decidor respecto a los méritos y connotaciones de los cuentos de Salvador, dentro de esa noción de “estética nueva”. Quizá uno de los pocos textos que le hacían justicia, en su hora, a un libro que junto a *Taza de té* es ineludible referente de la narrativa de vanguardia en el Ecuador y América Latina:

Es *Ajedrez* una interesante colección de cuentos bellamente escritos, donde campea un espíritu selecto, original, observador y espontáneo. Su pensamiento, ya sea escéptico, voluptuoso o realista, está enaltecido siempre por su miraje superior, —el Arte— tan sugestivo y estilizado, que nos hace sentir muy de cerca un ideal de perfección, *una estética nueva*, de amplios horizontes, una “supra comprensión” de la vida. —Las páginas de *Ajedrez* son dinámicas, altamente emotivas y harán época en la producción literaria ecuatoriana.³⁸

Esa profecía es la que se confirmará años después cuando, precisamente, estos cuentos “harán época” en nuestra literatura; y, lo que es más, trascenderán esa época para ubicarse como la punta de lanza de un tiempo en el que escribir era sostener gritos en

³⁷ H. Salvador, “Las linternas de los autos”, en *Ajedrez*, p. 29.

³⁸ Comentario tomado de *Taza de té*, Quito, s.e., 1932. Las cursivas son del original.

medio de una tormenta de displicencia e insolencia burguesa. De ahí que, como anota uno de los narradores de la vida, pasión y resurrección de Mama Rosa, las “hetairas y los poetas sean hermanos”, entendido esto como la alianza entre quienes desde los márgenes saben rasgar el manto sacro de los disvalores, no valores, burgueses.

TAZA DE TÉ: FANTASMAS DE UNA AMBIGUA MODERNIDAD

En 1932, después de haber publicado en seguidilla dos libros, *Ajedrez* y *En la ciudad he perdido una novela*, que es de 1930, Humberto Salvador lanza *Taza de té*.³⁹ El libro reúne 16 textos, algunos publicados en revistas de la época. Sobresale, por su temática, tratamiento y extensión, “Paranoia”, que sin duda es una *nouvelle* no planificada, de ahí su contundencia; creemos que este texto supera el formato del cuento, y que es una novela breve muy a pesar del mismo autor. Este texto bien podría ser parte de cualquier antología de la novela corta ecuatoriana y latinoamericana.⁴⁰

Con este cuentario la historia se repite: afuera fue recibido con mucho entusiasmo mientras que casa adentro (ya no es como para sorprender a nadie) tuvo poca resonancia.⁴¹ Uno de los escasos lectores atentos que escribió sobre este volumen es el poeta Ignacio Lasso. Su artículo apareció en el No. 6 de la revista *Élan* el mismo año en que el libro circuló.⁴²

El análisis de Lasso sorprende por su generosidad así como el nivel crítico que desarrolla; juicios, por cierto que desconciertan por la madurez y ese afán por establecer

³⁹ Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, s.e., 1932. Creemos que este título está sugerido en las primeras líneas de *En la ciudad he perdido una novela*:

“Victoria

su sonrisa es el ala del Estío, es su boca tibia y voluptuosa como una taza de thé.” *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ “Paranoia”, en *Taza de té*, Quito, s.e., 1932, pp. 161-221. El texto trae esta dedicatoria: “a Benjamín Carrión”.

⁴¹ Ya en 1941 el mismo Salvador se lamentaría de esto: “Es doloroso el hecho de que los mejores relatistas ecuatorianos, sean poco conocidos en el Ecuador.”, en “La edad de la novela”, *op. cit.*, p. 23.

⁴² Ignacio Lasso, “*Taza de té* por Humberto Salvador”, en *Élan*, nú. 6, Quito, noviembre, 1932, pp. 64-65.

algunos vínculos de la narrativa salvadoriana con Barbusse y Fedine, aunque se reitera lo que para entonces fue un cliché: su atadura con lo “pirandeliario”, que parecería ser era la muletilla que permitía explicar o justificar la irrupción de lo nuevo.⁴³ Muletilla que en América Latina volvió a cundir en los 70 con el “rayuelismo”: todo lo experimental se explicaba a partir del empleo y abuso, por lo general, de este referente.⁴⁴ En el caso de Salvador, se volvió tan común su utilización (lo mismo se hizo con Palacio) que parecería ser que la escritura de estos autores no era un discurso de vanguardia sino resultado del mimetismo. En esto por igual caen Benjamín Carrión, Joaquín Gallegos Lara y Jorge Carrera Andrade,⁴⁵ quienes, a la hora de juzgar *En la ciudad he perdido una novela*, marcan distancias al subrayar lo que hace distinto a Salvador de Pirandello.

No se trata de negar la influencia de un autor como Pirandello sobre el ecuatoriano y otros de sus contemporáneos latinoamericanos; la cuestión es otra: detectar cómo esa influencia es asimilada por el escritor, sin que por influencia se quiera entender repetición o suma mimética. En Salvador esa influencia ha sido licuada, debidamente procesada, como sucede con Macedonio Fernández en Borges, o Borges y Umberto Eco. De esto se percató, en 1930, el crítico Isaac J. Barrera.

⁴³ Por su parte J. Diez-Canseco sostenía, a propósito de *Taza de té*, que “Salvador me parece una extraña mezcla de Lorrain y Gómez de la Serna proletarizando. El decadentismo del francés con la greguería del español. Sobre esta amalgama, un cierto tufo de hospital, humos psiquiátricos y justicia social. Salva a Salvador su indudable talento.” Carta a Benjamín Carrión, fechada en París el 28 de mayo de 1933, incluida en *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 56.

⁴⁴ Humberto E. Robles repara en este anticipo que se evidencia en el artículo de Joaquín Gallegos Lara, “El pirandellismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”, *Semana Gráfica*, No. 2, Guayaquil, junio, 1931; incluido en Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, pp. 150-152. En este texto, Gallegos llama la atención sobre prácticas extranjerizantes como el pirandellismo. Para Robles el apunte del guayaquileño “era más que una reseña, era, más allá de una fuerte censura a la obra de Salvador, una reconvencción de lo que Gallegos Lara denominó “*pirandellismo literario*”. (¿Estamos aquí frente a un anticipo de la consigna sobre el “rayuelismo” que se oír en los años sesenta y setenta?).”, op. cit., p. 57.

⁴⁵ En su estudio introductorio a *En la ciudad he perdido una novela* María del Carmen Fernández, en 1993, insistirá en lo del *pirandellismo*.

Taza de té media entre dos momentos: el que inaugura *Ajedrez*, donde la fascinación del mal no es una poética puramente exaltadora sino diseccionadora de esa burguesía y clase media que Salvador someterá a análisis clínico de forma implacable, y *En la ciudad he perdido una novela*; metatexto que afirma en el narrador su posición vanguardista, pero así mismo visión de un cronista que, al hablar de un microcosmos (llamado Quito), plantea una metáfora de ese macro en el que está inserta esa ciudad, en la que ejerciendo el oficio de la cetrería busca dar con esa mujer que en la medida en que es un invento confirma al narrador en su yo no sólo escindido sino ajedrezado.

Taza de té en parte mantiene esa tesitura, en algunos momentos la supera, porque extrema sus límites; en otros —dentro de la idea de *la tradición de la ruptura*— la clausura. Esa clausura será más notoria cuando el autor inicie su nuevo período (el de *Camarada, Trabajadores y Noviembre*), esta vez adscribiendo a reconvenciones de tipo ideológico como las formuladas por Joaquín Gallegos Lara, para quien “Renovaciones o revoluciones literarias puramente formales a ningún lado conducen. ¿Si el fondo no se renueva a qué cambiar la forma?”⁴⁶ Más adelante, el crítico le sugiere: “En concreto creo que para su joven arte serían rico pasto y jugoso argumento las realidades de su medio que poseen valor histórico: el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir.”

Estas observaciones, de 1931, son resultado de la lectura ideologizada que Gallegos Lara hace de la novela de Salvador. Más que observaciones, reconvenciones, ¿dubitaciones del autor?, ¿supuesta lealtad a unos principios políticos que no estaban siendo traicionados, pero en apariencia resultaba así?, ¿inmadurez del autor? Lo uno y lo otro, lo cierto es que para cuando estos juicios se instauraron en el medio y encendieron el debate, Salvador ya había escrito los cuentos de *Taza de té*, de ahí que este libro cierre este ciclo, el de mayor

⁴⁶ J. Gallegos Lara, “El pirandelismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”, art. cit., pp. 150-152.

innovaciones y renovaciones temático formales, por tanto fundacional, de todo lo que luego será su obra, y que posteriormente adscribirá al realismo social, no socialista (Gallegos Lara nunca llegó a definir el realismo de este período de Salvador como tal); realismo que aún en *Camarada*, no deja de estar presente su condición de “proscrito” y osado.

Para Gallegos Lara las únicas realidades o asuntos “de su medio que poseen valor histórico” son “el indio y las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir”.⁴⁷ Y, como bien se ha preguntado María del Carmen Fernández, ¿qué pasaba con las otras realidades, las aparentemente ahistóricas?⁴⁸ ¿Dónde poner al burgués grande y pequeño, a los que alentaban aires de aristócratas, al burócrata, quizás el hijo pródigo de la modernidad de una sociedad heterogénea, plural, contradictoria y paradójica? Contra esa visión dogmática, la obra de Palacio y Salvador se presenta a su vez como ejercicio de crítica y autocrítica. ¿Por qué, nos preguntamos, debía Salvador ocuparse de personajes y realidades con las que, en tanto creador, no tenía una relación de seducción y condena?⁴⁹

En *Taza de té* hay realidades que tienen mucho de históricas; es más, parte de los malestares y deformaciones que hoy experimenta nuestro cuerpo social son herencia de esas realidades minimizadas o descuidadas, que para los autores que vendrían luego,

⁴⁷ Pero ocurre que en esos años también un crítico como J. Díez-Canseco coincidirá con Gallegos Lara en su invitación a que Salvador deje de practicar el tipo de escritura vanguardista (“burguesa”) que venía desplegando: “No quiere Ud. darse cuenta, Salvador, que poseyendo el talento que posee puede Ud. hacer cosas de verdadero valor, de auténtico sentido americano y proletario? No sabe Ud. que la S.P.A. (federación soviética de autores), prohíbe en su reglamento a sus afiliados “hacer literatura” y esto que Ud. hace es literatura con el agravante de ser burguesa?” Carta a Humberto Salvador, fechada en París el 26 de febrero de 1934, incluida en Carrión, Benjamín, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, op. cit., p. 177.

⁴⁸ Cfr., M. del C., Fernández, “Estudio introductorio” a *En la ciudad he perdido una novela*, op. cit., pp. 9-53.

⁴⁹ El crítico Teodosio Fernández, al hablar de los cuestionamientos a “los *ismos* burgueses, de esa vanguardia deshumanizada y decadente que nada decía ya a quienes se entregaban a la transformación de la sociedad. Esa convicción sirvió a Gallegos Lara para descalificar a Humberto Salvador cuando dio a conocer *En la ciudad he perdido una novela* (1931), y a Pablo Palacio cuando con *Vida del ahorcado* (1932) insistió en ofrecer otra obra de estructura fragmentaria e indagación psicológica, pues tampoco la literatura de carácter introspectivo, deudora a menudo de las teorías psicoanalíticas entonces de actualidad, se mostraba preocupada por la explotación del hombre por el hombre y atenta a los intereses de la revolución.”, “Introducción” a *Huasipungo*, de Jorge Icaza, Madrid, Cátedra, v. 274, 2003, 5a. ed., p. 22.

Hay que advertir que la fecha consignada por el crítico español como año de aparición de la novela de Salvador no es exacta, en realidad salió en 1930, según el colofón.

lectores de Palacio, Salvador y la vanguardia, esas realidades ahistóricas sí fueron “rico pasto y jugoso argumento”. Pues sucede que a los personajes que menciona Gallegos Lara, que tienen su escenario en la novela indigenista y en la del realismo social, los otros, los omitidos, entraron a formar parte de ese otro realismo, el abierto, que no niega el primero sino que lo complementa en sus variantes. Ambos son expresiones de ese “gran neo-relato” que es la nación, y ante la cual todos los autores de la vanguardia del 30, tuvieron un proyecto que no empataba con los de ciertas tendencias, aún las de avanzada, porque el suyo era precisamente un proyecto que desacreditaba ese tipo de proyectos excluyentes, en los que se reconocía a ciertos sectores explotados como los únicos con calidad histórica para legitimar o consolidar una nación que no resolvía sus contradicciones si estas se limitaban a la visión de las disputas entre explotadores y explotados, que sin duda cuentan.

Ese mundo urbano, a su vez, es el de la legitimación del choque de la confrontación entre quienes, al habitar universos cerrados y mórbidos, asumen una visión torcida respecto a lo que sucede más allá de las fronteras de esa “patria chica”, que en el caso de los personajes de Salvador, para casi todos, es Quito. Acierta Ignacio Lasso cuando comenta:

Taza de té es un libro de exaltación hedonística, de insistencia epicureana; a veces, la intención lírica rezuma por sus intersticios un tanto de narcisismo, sobre todo cuando se desconecta del motivo y se introvierte. Por lo demás, libro hecho en estudio y en trabajo vocacional –para Salvador, la literatura es vocación.⁵⁰

Lasso describe lo que en parte son algunas de las características de este cuentario en el que se dan la mano el realismo social y el abierto; además de algo que ya está insinuándose en algunos cuentos de *Ajedrez*: lo fantástico, que aquí tiene plena realización en historias como “El auto loco” y “Muñecos”.

⁵⁰ I. Lasso, *op. cit.*, p. 64.

Taza de té es un conjunto de historias que precisamente pone en entredicho aquello que el crítico J. Diez-Canseco estimaba como demérito y repudio al decir que “Lo contemporáneo es efímero y soso”,⁵¹ políticamente ajeno a un proyecto con el que Salvador, ética y estéticamente, estaba muy involucrado por su naturaleza de revuelta, esto es la vanguardia, que en sus textos precisamente pone en evidencia cuánto tenía ese mundo burgués, mezquino, espeso y municipal de “contemporáneo, efímero y soso”.

De ilusionados y muñecos subversivos

Para su tiempo, y cuando Borges estaba fraguando su universo fantástico, Salvador apuesta por una variante en su poética que le permite continuar esa línea abierta en Ecuador como en América Latina por autores como Juan Montalvo en el siglo XIX. Además, la propuesta salvadoriana se mueve en esa perspectiva que de lo fantástico tiene Cortázar cuando lo vincula como la irrupción de algo otro que se da desde y dentro de lo cotidiano. Esto sucede con Julián, Fernando y el narrador de “El auto loco”, todos burgueses que habitan el territorio del espanto del que no tienen noticia; más bien, están terriblemente incrédulos de saber que son fantasmas, que la muerte, resultado de ese arranque inesperado y fantástico del auto, los llevará a ser parte del “infierno tan temido”. De ahí que el narrador comente:

Me estremece una duda tremenda: no sé si estoy vivo y tomo un trago en mi ciudad o si me encuentro en el infierno y los diablos me brindan la copa de bienvenida.⁵²

La aventura del auto loco se convierte en el descenso a ese mundo disímil en el que la línea que divide a la muerte de la vida se ha perdido. La salida de ese lugar de terror no

⁵¹ J. Diez-Canseco, Carta a Humberto Salvador, *op. cit.*, p. 178.

⁵² H. Salvador, “El auto loco”, en *Taza de té*, p. 94.

es nada más que una pregunta sin respuesta, o el descubrir que un tercero, el “imbécil” primo de Julián, Fernando, es quien ha decidido por la suerte de los otros. ¿Ironía de la vida? o es que esa ironía es resultado de cómo la soberbia, esa práctica hedonista respecto a la vida de estos burgueses, los lleva en un momento dado a reconocerse en medio del espanto de saber cuándo dejaron de estar dentro de un mundo en el que por igual eran fantasmas para pasar a ese otro donde el narrador expresa:

Soy una pirueta desgarrada, pirueta lanzada al caos.
¡La muerte, la muerte!
¿Es realidad o ilusión?
¡Realidad!
¡Ilusión!⁵³

“Muñecos” se desplaza en esta tesitura de lo fantástico, como bien lo advierte el narrador:

Los cuentos fantásticos no son propiedad exclusiva de las abuelas.
He preparado para usted un sitio en la fábrica, junto a la más poderosa de las máquinas, para que mientras fuman un cigarro, oiga el cuento fantástico de taza de té.⁵⁴

Luego, el narrador, apelando a la ironía, introduce una suerte de recomendación, de guiño a un lector que sabe como destinatario posible o real, y al que supone desconectado de lo nuevo:

Vaya usted al cuento sin prejuicios. Que mientras lo escuche, su espíritu permanezca puro. Si es usted un burguesillo, el cuento huirá haciendo piruetas. Si no lo es, él se presentará desnudo en su frescura de flor silvestre, para que usted lo comprenda en su humildad.

⁵³ H. Salvador, “El auto loco”, en *Taza de té*, p. 92.

⁵⁴ H. Salvador, “Muñecos”, en *Taza de té*, p. 289.

Esta “flor silvestre” es toda una metáfora que con sutileza no deja de producir los estertores de lo que es el proyecto de la sociedad del futuro en la que las estructuras capitalistas sólo se verán modernizadas o postmodernizadas, en parte, pues en el fondo su naturaleza de perversión se mantendrá. Esta historia que ocurre en “una ciudad imaginaria” mucho tiene de esos mundos perturbadores de Ray Bradbury, con la diferencia de que este cuento es de la década del 1930 y que ha sido escrito en un país de la periferia, en el que toda esa amenaza del maquinismo y las altas tecnologías no correspondían aún a la realidad de los avances maquinistas. Ese elogio que en su momento los futuristas hicieron de todos los logros tecnológicos aquí son cuestionados desde la perspectiva de unos “muñecos” (Pelee y Flor) que después de exterminar al último hombre (animal maligno, explotador y maltratante), su reino no llega a tener el encanto que poseía cuando existían los humanos, porque

El hombre, —a pesar de su ferocidad, egoísmo, envidia y avaricia,— era capaz por sí solo de crear; poseía el poder científico y el instinto estético, es decir, era dueño de las más altas cualidades que existen sobre la tierra.

Muñecos nunca crearán nada.

Ciudad dinámica se transformaría en ciudad muerta.⁵⁵

Ese mundo dominado por muñecos es el anuncio de la sociedad de un futuro en el que todo vestigio de sensibilidad, de lo humano, se ha extinguido; aunque son los mismos muñecos que, al enterarse de que sobrevive un último y único mortal, buscarán reconstruir ese mundo en el que ciertos hombres despiadados y egoístas (los capitalistas) hicieron de los obreros muñecos que sometieron a tratos infames. El hombre sobreviviente es el que habla de un proyecto de sociedad utópica en la que no haya “dogmas ni prejuicios, la tierra sea de todos y para todos. En ella la producción será de los que trabajen; no habrá opresores ni oprimidos”.

⁵⁵ H. Salvador, “Muñeco”, en *Taza de té*, p. 307.

Esa sociedad igualitaria, que a su vez debe superar la amenaza de la tiranía, puede ser posible, cree el sobreviviente de la especie, sólo por la práctica de aquello que los mortales, en sus ambiciones desenfrenadas, olvidaron:

—Vosotros, —les dijo— queréis sacrificaros cada uno por salvar de la muerte al otro. En vosotros ha surgido el germen de lo que en otro tiempo fue la causa de la grandeza del hombre. Recuerdo que aquello era designado en nuestro lenguaje, con la más bella palabra que inventó la humanidad. Se llamaba amor. En vosotros, muñecos, ha surgido el amor. Si sois capaces de amar, la perfección será en vosotros y sin tener los vicios humanos, superaréis al hombre.⁵⁶

Mujeres que odian los espejos

En su artículo citado, Lasso refiere: “Hay también cuentos triviales –como “María Rosario” en que la voluptuosidad fingida, enseña una lastimosa contorsión de espasmo solitario”. Ocurre que este cuento engrosa esa línea temática que a Salvador le es muy grata: la de la mujer y su mundo de sordidez o de ahondamiento de aquellos “males” que le permiten liberarse. María Rosario goza en el dolor, su sadomasoquismo le permite conseguir ese deleite que la lleva a enfrentar a los espejos como delatores de su fealdad; espejos que para ella son sus “enemigos” en tanto le recuerdan su realidad. Esos ojos delatores son tan parecidos a los de los hombres con los que sólo puede disfrutar en tanto todo esté sujeto al juego del dolor, masoquismo que permite que todo quede como una promesa por cumplir:

¡Los espejos! ¡Cómo quisiera hacerlos pedazos, para que nunca vuelvan a decirme la verdad! ¡Que mientan! ¡Que digan que soy bella! ¡Hacerlos trizas a todos, a los hombres y a los espejos!⁵⁷

⁵⁶ H. Salvador, “Muñecos” en *Taza de té*, p. 311.

⁵⁷ H. Salvador, “María Rosario”, en *Taza de té*, p. 60.

Pero el placer de María Rosario, que a su vez está marcado por esas lacras que el erotismo canta y encanta, están dadas por la mujer que en tanto parte de una clase supuestamente “superior”, cree tener todos los derechos para someter a quien es un “pobre diablo oscuro”. Su soledad sólo es interrumpida en sus delirios, con relaciones fugaces que siempre están mediadas por el poder del que ella se sabe dueña. El cierre de esta historia, rubrica esa dimensión irónica de la que Salvador manejará en algunas otras de este libro. No sólo humor, sino ironía, entendida esta como el estallido de la irracionalidad que no únicamente encarna María Rosario, sino su clase y sus “tiempos modernos”, en los que como se autocuestiona el personaje, el hombre, desde la imposibilidad del placer que otorga, pero que no obtiene como reciprocidad; esquizofrenia que lo habita por igual al narrador de *En la ciudad he perdido una novela*:

...Y ahora, sólo ahora, en esta payasada bestial, me doy cuenta de lo trágica que es para el hombre la conquista de la mujer.⁵⁸

Dentro de esa conquista trágica también están dos mujeres más que dan título a los cuentos “Lucrecia” y “Catalina”.

En el primero asistimos al juego de máscaras que llevan al narrador protagonista a buscar cómo salir y explicarse lo que en apariencia comenzó siendo un sueño dulce para terminar como una pesadilla de la que se empeña en no despertar. Sucede que Lucrecia, después de ser examinada y explicada desde varias opciones, no sólo es una mujer que en la noche tiene un tipo de vida y conducta, que luego, al desaparecer de la faz del mundo, se convierte en la mujer pundonorosa que no recuerda (¿amnésica deliberada?) ningún tipo de encuentro ni relación con el amante que no se ha cansado de buscarla ni esperarla, a quien

⁵⁸ H. Salvador, “María Rosario”, en *Taza de té*, p. 62.

llega a calificar (es la mejor forma de ahorrarse explicaciones tortuosas o embarazosas) de loco:

—Pobrecito —dice debe usted estar loco. Esos amores han existido sólo en su imaginación. No sé quién es usted. No sé cómo se llama. No le he conocido nunca. ¿Por qué exige que le repita lo mismo tantas veces?⁵⁹

Quien saca de la pesadilla al personaje es aquel que sin ser citado a lo largo del texto, “hombre de gran mundo” (una estrategia narrativa sagaz y moderna), deviene su interlocutor y confesor; un testigo que, al intentar una explicación a la inocencia del narrador, vuelve al principio de una historia que en algo se parece a la que le han contado respecto a una mujer como Lucrecia que, desde la elección y asunción de su libertad sabe emplear la máscara para mantenerse virgen en ese terreno en el que los hombres, apelando a los burgueses derechos de posesión, pretenden convertir en objeto lo que inicialmente los deslumbró como sujeto procaz.

A este deslumbramiento también asistirá el personaje que al conocer a Catalina se convertirá no sólo en quien recibirá del amor las lecciones más despiadadas y desoladoras, sino que será el cronista involuntario de quien descubrirá como prisionera de las obsesiones, delirios mórbidos y pasiones ineludibles de un padre que en la hija ve a la mujer que desea someter y dominar desde el deseo y una forma peculiar del amor: sujeto que no quiere resignarse a aceptar que un día ella podría dejarlo a la deriva.

Ese moverse en lo liminal entre el sueño y la realidad, entre lo deseado, la frustración, lo retorcido e insondable, sin duda es una de las constantes que atraviesa todas las historias de *Taza de té*, que a su vez es el lazo que lo involucra con un surrealismo que, salido del ámbito francés, tiene variantes muy personales, que revisten a estos textos de una

⁵⁹ H. Salvador, “Lucrecia”, en *Taza de té*, p. 149.

indudable perturbadora modernidad y pátina vanguardista. Detenido en el fuego de esa frontera, el narrador testigo se pregunta:

¿Fue sueño su amor o fue realidad? No podría decirlo. A veces le escucho en mi interior con sorpresa, como a una desconocida. Al evocar nuestras intimidades, tengo la sensación de que dentro de mí hay otro hombre que me cuenta confidencialmente su querer.⁶⁰

Catalina, desde su adolescencia ha sido víctima de una violencia, generada por una pasión que no comparte, asumida como parte de una cotidianidad cruel; porque como sucede con todo un cuerpo legal deshumanizado al que no puede recurrir, hacerlo simplemente le resultaría imposible de imaginar. Su progenitor es la norma, o sea en él se proyecta, reproduce, todo lo que en el imaginario masculino se ha constituido como ideología y práctica paterna (el Estado burgués es falocéntrico) en cuanto a derechos y usos (abusos) de posesión. Catalina ha perdido todo respeto y amor por ese padre al que define como “monstruo” y el narrador como “viejo loco”, del que está convencida no podrá desprenderse porque su sombra, la que ha marcado y alterado su yo interno, siempre la acompañará.

Su amo tiene una visión deformada y deformante del amor, o a este se lo explica como una prolongación de todas las arbitrariedades de un ordenamiento social ante el cual Catalina debe presentarse con esa máscara de quien tiene que cumplir con el mandato de la hija resignada, que a pesar de tener conciencia de que la autoridad paterna se impone desde el ejercicio de un poder en el que la imagen de lo incestuoso, tratada por algunos otros narradores de la Generación del 30, sólo es parte de una práctica que legitima todo dentro de las nociones del clan (esto en el mundo campesino y rural); en el de la urbe, o sea el de lo civilizatorio, es una prolongación de las diversas prácticas de una cultura que

⁶⁰ H. Salvador, “Catalina, en *Taza de té*, p. 265.

secretamente (con todos sus malestares) irá orquestando varios niveles de violencia, a tal punto que su institucionalización será parte de esa suerte de “normalidad” en la que la idea del amor paterno no se ha puesto, como eje central en discusión o sospecha, incluso por su propia condición de humano. Como apunta Catalina:

—¡Ah, que estupidez es aquella de creer que todos los padres aman a los hijos desinteresadamente! Los cariños de familia son convencionales, a menudo falsos. Las únicas pasiones hondas son aquellas que se busca por propia voluntad. Yo he tenido un padre cruel, que siempre vio en mí sólo a la mujer. Por él, por su dinero, he tenido que sacrificar mi juventud, mi amor, ¡todo lo bello que la vida tiene para la mujer! Cuan me di cuenta de que estaba encadenada, era demasiado tarde.⁶¹

Ante el hombre que la ama y somete, Catalina sólo tiene su pasado de complacencias cumplidas desde el chantaje y el temor; pero también un presente ante el cual únicamente tiene la verdad de toda cautiva: su celda como horizonte, su esclavitud como la libertad y dicha de quien se sabe no sólo dueño de su nombre y apellido, también de su cuerpo, de sus sueños y autonomía.

Catalina es una cautiva y nómada forzada; muda de escenarios porque así su captor se asegura de que nunca podrá establecer contacto o una relación estable con quien, desde el amor y la pasión, tomado por “propia voluntad” y libre elección, sería la amenaza que desestabilizaría, desde afuera, ese orbe clandestino: averno que desde su gozo es un paraíso cerrado, exclusivo y limitado, aún para la mujer que supuestamente es su objeto de amor. De ahí que, a pesar de que la huida es una opción (el narrador la baraja insistentemente), ella decida continuar siendo víctima de una pasión cuyo ejercicio doloroso se trastoca (lectura desde el sadismo) en una insólita redención.

⁶¹ H. Salvador, “Catalina”, *op. cit.*, p. 281.

Este es el orbe textual que el narrador ha tallado sin caer en patetismos, en el que todo se expone desde el drama y la experiencia de los propios personajes. En ningún momento el autor se entromete con el afán de impartir directrices o lecciones moralizadoras. Es una historia que pone en la luz pública aquello que la moral burguesa prefería mantener refundido en sus catacumbas de prejuicios y tabúes intocados; este es el mérito de un texto que aborda un asunto que, como sucede con la homosexualidad denunciada en “Un hombre muerto a puntapiés” (1926), en su hora generó reacciones de protesta y condena. El drama de Catalina, sin duda, rebasa lo individual para expandirse sobre toda una sociedad y cultura a las que este tipo de desajustes no hacen sino recordarle lo complejo y desconcertante de la condición humana de burgueses y proletarios.

Los cuentos de *Taza de té* muestran una complejidad de múltiples rostros, un variado registro de técnicas, recursos y dramas. Todos lo suficientemente novedosos y escandalosos, para su tiempo y ahora, que son referente de ese camino que luego frecuentarán los narradores que aparecen en la década de 1960 y 1970, como los que vienen luego. Esto es lo que, con justeza, lleva a decir a Benjamín Carrión:

Dentro de la línea del relato, sabe el cuentista de *Ajedrez* y de *Taza de té*, donde hallamos realizaciones acabadas de este género, que creíamos el coto cerrado de Palacio y de la Cuadra.⁶²

Por su parte, Hernán Rodríguez Castelo, enjuiciando el estilo con que están concebidos estos cuentos, anota: “En *Taza de té* el mismo estilo. Inquieto, agudo,

⁶² Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 475.

impresionista, casi puntillista. Pero con más fuerza. Con ritmo más seguro en los conjuntos”.⁶³

Esto lo dice con relación al estilo que muestra *Ajedrez*. Creemos que el de los cuentos de *Taza de té*, a más de las características anotadas por Rodríguez Castelo, están las que en los 30 destacó Atanasio Viteri: “[...] estilo ágil, sobrio; limpio y caliente como la infusión del té”.⁶⁴ Lo uno y lo otro nos permite confirmar cuánto tuvo y tiene de desestabilizador (los comentarios de Rodríguez Castelo son de la década de 1970) el estilo y la escritura salvadoriana. Esas características son las que a su vez se destacan en “Sándwich”, otro de los textos más difundidos de Salvador y recogido en varias antologías nacionales y extranjeras. Benjamín Carrión señalaba que este cuento “es, sin duda, una valiosa página que no se puede olvidar al tratarse de la relativística de Salvador”.⁶⁵

Un poeta devorado a puntapiés y un caso de paranoia por diagnosticar

Sin duda que “Sándwich” es una historia que no deja de estremecer. Esa dimensión de juego irónico, de cinismo desembozado, como bien anota Rodríguez Castelo, “emparienta” a Salvador con Pablo Palacio. La distancia a su vez se establece precisamente en el estilo y los recursos.

Salvador nos presenta la historia del “poeta vagabundo”, de quien “su nombre no debe ser dicho. ¿Qué importancia tiene un nombre en la vida?” Este ser anónimo que puebla el mundo del hambre y del desprecio es un poeta que a su vez ata o celebra desde su palabra y marginalidad, o sea el de la resistencia, aquella belleza que en la realidad de su

⁶³ Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento de la generación de los 30*, t. I., Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 93, Guayaquil-Quito, s.f., p. 109.

⁶⁴ A. Viteri, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵ B. Carrión, *op. cit.*, p. 475.

ciudad sólo es una tentación, porque la verdad atroz es que su cuerpo será parte de sánduches que se venderán “a cinco y diez centavos”.

El cuerpo del inocente, del escarmentado, fue alimento de quienes, como el antropófago anunciado por Palacio, no saben lo que devoran. Además, ese canibalismo de una civilización que desprecia a quien le habla de lo que la desequilibra porque tiene que ver con lo humano. Como afirma el estudiante de medicina tan cínicamente: “¡Ya ve usted para lo que sirven los poetas!”⁶⁶

Al fin, ¿quién va a reclamar o exigir explicaciones sobre un expulsado de todo paraíso? Esa figura del poeta como el desterrado de la república platónica, el indeseable por diferente y auténtico, en tanto que es el que con su vida —los surrealistas lo proclamaban— ha escrito el poema que a la vez es himno de quien se sabe parte de ese espejo que al intentar los otros reconocerse es como si procedieran a desgarrarse la máscara. El poeta vagabundo tiene la noche, la ciudad que los otros desdeñan o simplemente ignoran; su medio ambiente es de “soledad cruel”, su vida es una historia que sólo él conoce; los otros, desde el morbo, ni siquiera le inventan una. El poeta es pasto de la mofa de unos y otros. Su lealtad a su pasión, a la poesía, a esa forma de escribir su vida, es la condena que pagan aquellos que al “llevar luz dentro”, como dice Martí, “siempre se quedan solos”. El poeta hizo carne su verbo, porque como apunta el narrador:

Toda su alma en los versos.

⁶⁶ Sobre este cuento, es interesante la lectura de Atanasio Viteri entre el mundo forjado y los referentes que le permitieron a Salvador construir su historia: “‘Sándwich’ es un alto personaje gris. Un personaje dostowieskiano. Los días quiteños le conocieron y le gritaron sordamente. Con sordidez. Con saña para acorralarle en la soledad. Le limpiaron la ropa y el gozo de los ojos, le ahuequearon los sentidos para una visión sensorial más dolorosa. Las gentes se hartaron su carne de vagabundo.” Luego agrega: “No se cita su nombre, pero hay una placa dadora de nombre a una calle, en la ciudad de Latacunga. Se dice que el torturado fue de allí. Los municipales le creyeron poeta, y olvidaron que fue hombre, el más arisco, el de frente más repechado, el más irreprochable hombre de los hombres valientes”. *op. cit.*, p. 19. Sin duda se trató de un “poeta muerto a puntapiés”.

También hay gente que la pone en un pergamino viejo o en investigar la ilusoria nobleza de sus antepasados. Así es como existe aún en los espíritus mezquinos, esa manía despreciable llamada aristocracia.

Vagabundo debía ser muy amigo de las arañas. Tal vez éstas le enseñaron a tejer versos⁶⁷

Según Ignacio Lasso, “Paranoia” es un cuento “malo”. El crítico también considera así a “El auto loco”, y da sus razones:

Una puericia exageradamente artificiosa, que obliga al estilo a abombarse de declamación, a caer en unos graciosos lugares comunes y a encender bengalas de verbalismo empalagoso.⁶⁸

“Paranoia” reinventa el mito de los celos, de largo historial en la literatura occidental. Sin duda que esa “puericia exageradamente artificiosa” no es otra que la condición masculina de quien, desde su arrogancia y supuestos logros, resultado de un arribismo que pretende legitimarse con una autocrítica que lo único que hace es poner en ridículo la condición de un intelectual aburguesado que cuando más “realizado” se siente pasará a habitar el “infierno tan temido” de la probable infidelidad de su esposa Emma con su discípulo Jorge.

⁶⁷ H. Salvador, “Sándwich”, en *Taza de té*, p. 11.

Como parte del anecdotario, a más de lo precisado, en términos de lo que es el referente real por Atanasio Viteri, vale considerar lo que Wilma Granda consigna en un artículo del 2002 dedicado a la obra cinematográfica del pionero Augusto San Miguel y su película *Se necesita una guagua*, en la que participan “(...) integrantes del Centro Cultural Félix Valencia (nombre de un trágico poeta laticungueño que había muerto hace poco, en 1921). Alrededor de este personajes, se habrían tejido rumores, como aquel de que murió en la absoluta miseria y, por ello, el médico Ábel Alvear, quien se sentía culpable de su muerte, en una crónica llamada “Cómo coadyuvé a la muerte de un poeta” contó cómo, compadecido de la pobreza de Valencia le consiguió alojamiento en el Hospital San Juan de Dios de Quito entre los tíficos. Contagiado irremediamente murió el poeta que gustaba conversar con los enfermos. Cuando falleció no hubo quién reclame oportunamente sus restos. Mientras, unos indígenas recuperaron también a un pariente muerto y retiraron el cadáver equivocado. Se llevaron el del poeta Valencia. La familia del poeta no encontró su cuerpo y en la ciudad de Quito corrió el rumor de que el poeta habría sido digerido como fritada. Esa versión necrófila, la oí de pequeña en la boca de mi horrorizado abuelo. Y la leí, tal cual, hace varios años, en una revista municipal de reminiscencias del Quito antiguo”. Cfr., Wilma Granda, “Augusto San Miguel: la utopía del cine”, *Cuadernos de cinemateca*, (Quito) 4 (2002), p. 102.

⁶⁸ I. Lasso, *art. cit.*, p. 65.

Este personaje, que se muestra como un sujeto dado de “superior” ante sus semejantes, y que desarrolla delirios de persecución, no es otro que el mejor historiador o cronista de aquellos fantasmas que salidos de la clase media, sobre la base de que saben leer oportunamente, con agudeza impuesta por la urgencia de tener posición social, la coyuntura y su entorno. Por igual desarrollan el discurso del hombre progresista, así como el del amante de lo sublime, de las expresiones artísticas, el que filosofa en torno a como su país valorará sus aportes intelectuales; el mismo que piensa, desde la nostalgia colonial, que sólo los hombres de sociedades “civilizadas” pueden hablar de igual a igual con él. Sí, este hombre es aquel que detecta lo que esconden y protegen las máscaras, porque como sucede con el Chulla Romero y Flores, más es lo que revelan sus caretas.

Este habitante de esa transfiguración que sugiere el encubrimiento, está seguro del lugar conquistado; está convencido, incluso, de que todo puede ocurrir, menos que Emma le sea infiel. Incluso ante el discurso, de carácter liberal y solidario de su discípulo respecto a la mujer que busca acabar un matrimonio roto, él reacciona con desdén, lo estima ridículo. Pero ocurre que este hombre, que se escuda en una retórica “empalagosa”, está desarrollando el discurso de la esquizofrenia que la sociedad del progreso y su propia condición de superioridad lo llevan a armar no sólo como estrategia expositiva, sino como reflejo o evidencia de esa ideología en la que aparecer “normal” es la mejor manera de esconder su morbo; en su caso es el de esa paranoia que lo obliga, en medio del desquicio, a sincerarse con ese yo estropeado y suplantado que lo manipula como a otro muñeco. De ahí que sus paranoicos reparos no hagan otra cosa que poner el dedo en llagas que el cuerpo social mantiene latente, como sucede con el cristianismo y sus prácticas caritativas, que en el análisis involuntario, alucinante y despiadado de este réprobo del paraíso queda denunciado de forma inapelable:

El cristianismo ha exaltado la caridad. En su doctrina esta cualidad es la más pura del espíritu humano. En los evangelios ella aparece como la estilización del amor.

Sin embargo, creo que este ídolo santo tiene envenenadas las entrañas. La caridad, —¿por qué no miramos profundamente a nuestro corazón?, —tiene un jesuita fondo de perversidad. El que da una limosna, siente el placer diabólico de humillar a otro, de considerarlo inferior, de insultarlo. Entre el que da y el que recibe, se establece una relación de desigualdad, de patrón a esclavo, de señor a lacayo. El limosnero pierde su orgullo, su personalidad. Se acostumbra, poco a poco, a ser despreciado por todos. Está liquidado. Su psicología no es la de un hombre completo, sino la de un ser mezquino, en cuyo espíritu se combinarán, contradictoriamente odio, envidia y humildad.⁶⁹

Como la del limosnero, es la psicología (él ve la paja en el ojo ajeno) de este personaje que en su paranoia se convierte en narciso que no tiene quien le escriba. Sujeto incompleto, de espíritu contradictorio, cenagoso, ladino. Pues, después de expresar lo que ha dicho, es capaz de afirmar, con todo desparpajo: “amo al proletario. Opino que por alta moralidad se debería enseñarle, no a pedir el pan como limosna cuando está en la miseria, sino a exigirlo como derecho”.

Pero la paranoia otra que enfrenta el narrador no sólo es la de la supuesta infidelidad de Emma, sino la de saberse dentro de un mundo en el que se ve como la víctima de la mediocridad de los otros. No el estafador, sino el estafado por ese medio al que ha llegado a calar con “tanto sacrificio”, pensar que está siendo estafado por quien ni siquiera podría imaginar, la discreta Emma, es lo que lo sumerge en esa pesadilla de la que al despertar se interroga:

¿Ha desaparecido tal vez la humanidad? ¿Soy el único hombre que vive sobre la tierra, o bien he muerto y vago por el espacio? ¡No, no! Mi genio no puede extinguirse, porque supera a todo lo que es.⁷⁰

⁶⁹ H. Salvador, “Paranoia”, en *Taza de té*, p. 192.

⁷⁰ H. Salvador, “Paranoia”, en *Taza de té*, p. 221.

El periplo que cumple este narrador, que va desde una primera persona con aire de confesión, rebasa la expectativa y la espacialidad que un cuento, concebido dentro de los parámetros demarcados por algunos teóricos, hacen que “Paranoia” de pronto se trastoque en lo que ni el mismo autor pudo sospechar: una *nouvelle*, novela corta, jamás novelina, cuyas “bengalas” verbalistas, sin duda, son parte de esos juegos que aún le permiten seguir lanzando sus chispas.⁷¹

De las partes intocadas

Un cuento que ha merecido varias interpretaciones, y cuya construcción como nivel de sentidos lo convierte en emblemático de lo vanguardista que se muestra la narrativa salvadoriana, es “Cuento ilógico”. Según Viteri, este texto:

No tiene nada de cuento; pero en cambio es un racimo guloso. Es la maestría de tornar amena la lectura científica. Es leer historiando, gozoso y hasta emocionado, páginas de técnica científica de altos quilates, profunda y desnuda en sí misma. Una grácil endocrinología substanciosa.⁷²

El que “no tenga nada de cuento” no quiere decir que no lo sea.⁷³ Esta especie de disertación profesoral no deja de ser un juego irónico que le permite al autor desarrollar una serie de comentarios críticos respecto al régimen sexual vigente en su tiempo; régimen que antes ha pasado por un análisis implacable y denunciatorio en su *Esquema sexual*. Además, todo este juego entre las glándulas que se presentan como personajes y su relación con las nenas Suprarrenales y las Señoritas Tiroides, nos ponen ante un tema que habla de la

⁷¹ Para Atanasio Viteri, “‘Paranoia’ tiene páginas soberbias en su principio, es casi un estudio procesal de nuestros hombres oscuros enrumbando una gran burguesía.” *op. cit.*, p. 20.

⁷² A. Viteri, *op. cit.*, p. 20.

⁷³ H. Rodríguez Castelo reconoce que “*Una inquieta búsqueda de modos originales* lleva al autor a rarezas, caprichos y malabares (Así se titula uno de los cuentos: “Malabares”. La búsqueda llega a dar en un curioso cuento didascálico: Cuento ilógico”, *op. cit.*, p. 109. La cursiva es mía. ¿Esos “modos originales” son los de la vanguardia?

fisiología pero a la vez de la falsa moral con que se aborda todo lo referente al cuerpo, sus imperativos y partes condenadas, entre otros, por la iglesia.

“Cuento ilógico”, como bien lo define el autor, es “un esquema de cuento subjetivo”, por tanto esa idea del “esquema”, o sea de la exposición didáctica, es el que lo convierte en un artefacto narrativo que le permite al narrador autoreflexionar respecto a su propio ejercicio escriturario:

Engañan al público los escritores, al presentarle una producción que parece fruto de pensamiento uniforme, como si al escribirla, únicamente a ella se hubiera concretado la mentalidad. Para que la obra sea lógica, es preciso no decir nada de cuánto cruzó por el espíritu mientras se la elaboraba; ni una idea que no se relacione con ella. Las pequeñas tragedias quedan ocultas y huyen las sugerencias intermedias ante la guillotina del argumento.⁷⁴

Alicia Ortega, que ha realizado una indagatoria crítica amplia y abarcadora del cuento ecuatoriano del siglo XX, subraya, respecto a la narrativa vanguardista de Salvador, esa otra dimensión que esa escritura sumergida nos revela a la hora de las relecturas, que sobrepasan la idea de las fronteras locales:

Salvador pone en texto una concepción moderna del sujeto, lo sabe enfrentado al desafío de su fragmentación interior y, consecuentemente, a la imposibilidad del conocimiento absoluto de su propia interioridad: “Pero cuando se divide el yo, el sujeto es como un fantoche que, recordando la parte, no tiene idea del todo”. Así mismo, sabe que la obra de arte es un artificio humano, producto del azar, de subjetividades desbordadas, de borraduras y reescrituras; efecto de una lógica que no obedece a la linealidad del pensamiento sino más bien al estallido de miles de ideas que surgen en los intersticios que se abren al contacto entre vida y escritura.⁷⁵

⁷⁴ H. Salvador, “Cuento ilógico”, en *Taza de té*, pp. 228-229.

⁷⁵ Alicia Ortega, “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retórica de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”, en *Antología esencial –Ecuador siglo XX- El cuento*, Quito, Eskeletra, 2004, p. 17.

IV. UNA RAYUELA PERDIDA, UN AJEDREZ ENCONTRADO: EN LA CIUDAD HE PERDIDO UNA NOVELA

En la ciudad he perdido una novela (1930)¹ es superación y tránsito de lo que estimamos el ciclo más pródigo de la narrativa salvadoriana inaugurado con *Ajedrez* y luego continuado y concluido por los cuentos de *Taza de té*. Se ha dicho, de forma unánime, que esta es la novela más lograda de Salvador; verdad a medias, pues a este texto hay que sumarle —dentro de este período de cambios y renovaciones— su *nouvelle* “Paranoia”, otra lograda ficción que para los críticos de su tiempo fue vista como un cuento que no llamó mucho la atención, salvo a Atanasio Viteri.²

En *La novela ecuatoriana*, un entusiasta Ángel F. Rojas, aunque prefiriera —¿por aquello de la tendencia reinante en la época?— comentar *Trabajadores*, antes que una novela inaugural y fundacional como la que nos ocupa, sostenía:

Mientras la literatura indigenista cunde por todas partes, adquiriendo notoriedad y actualidad y dejándose influir por la tendencia revolucionaria —hasta el punto de convertirse en una modalidad más de la propaganda doctrinaria del socialismo— en Quito, Humberto Salvador escribía, en 1929, su primera novela, de tema urbano, como todas suyas: *En la ciudad he perdido una novela*, y, luego de un libro de cuentos, *Taza de té*, su novela de ambiente suburbano *Camarada*, de intenso contenido social, en los años 1932 y 1933, en su orden.³

¹ Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1929. Portada de Sergio Guarderas, Exlibris de Guillermo Latorre, Preludio de Juan Pablo Muñoz. Es curioso pero, en esta edición, en el colofón se consigna 1930 como el año en que se terminó la impresión. Por tanto, tomamos este año como fecha de la primera edición. La 2a. ed., como anotamos antes, cuyo estudio introductorio es de María del Carmen Fernández, la realizó Libresa, dentro de su Colección Antares, v. 94, Quito, 1993.

² Atanasio Viteri, *El cuento ecuatoriano moderno. Estudio sinóptico*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, s. f.

³ Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 29, Guayaquil-Quito, s.f., [1948], pp. 206-207.

Es lamentable que Rojas no ampliara su valoración —es de 1948— respecto a una de las primeras novelas de tema urbano, y que dentro del momento de renovación (y fundación) que vivía nuestra literatura ocupa un lugar central por su naturaleza no sólo distinta a la corriente del realismo social, sino por su variante con relación al realismo abierto de Palacio, otro de sus exponentes. Quizás, para los años en que el crítico emite sus juicios, esa avalancha que es la literatura indigenista ha copado el escenario de tal forma, junto a los narradores del realismo social, que si había que hablar, en el devenir de nuestra narrativa de Salvador, había que hacerlo con quien encarnaba, casi en solitario, la mal interpretada tendencia del “realismo socialista”, que en Salvador no llega a ser tal como bien lo consignó el crítico Joaquín Gallegos Lara. Incluso, en el pasaje que le dedica a *Trabajadores*, Rojas anota:

Salvador es el más prolífico de los novelistas ecuatorianos. No parece preocupado en la creación de personajes. Son los suyos gente convencional, más bien simbólica, que los utiliza en cuanto le dan la oportunidad de ofrecer retazos de una realidad brutal, y en donde ésta cuenta más que sus pobres muñecos. En una nueva fase literaria de Salvador, la contemporánea, que ha adjurado de la anterior, va prefiriendo el análisis psicológico de seres que han dejado ya de sufrir los rudos apremios del hambre, en vez de insistir en la exhibición de sus cuadros sombríos.⁴

Creemos que esa “nueva fase literaria”, a la que alude Rojas, es la que Salvador inicia con *La fuente clara*,⁵ novela que estrena y ahonda su período psicologista. En el ensayo de Rojas sobre la novela ecuatoriana (libro clave), es el único momento en el que se dice algo con relación a la obra vanguardista de Salvador; a más de los contraste que el

⁴ Á. F. Rojas, *op. cit.*, p. 207.

⁵ Humberto Salvador, *La fuente clara*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946. Al lanzarse esta obra, César Ricardo Descalzi observará que “es una nueva modalidad conceptual de la novelística, en el panorama literario de Humberto Salvador. Nueva, porque es la primera vez que nos da un minucioso estudio del personaje a través de la elaboración intelectual que realiza. *La fuente clara* carece de diálogos, yo podría asegurar que casi carece de argumento”. “*La fuente clara*. Novela de Humberto Salvador”, en *Letras del Ecuador*, No. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 20.

crítico establece entre lo que cundía en el medio, el indigenismo, visto como parte de la “propaganda doctrinaria del socialismo”. Acusación, contra el indigenismo, que no es muy exacta, si partimos del hecho de que un autor fundamental de la tendencia, Jorge Icaza, no era marxista ni participó de la euforia socialista mediados los años 20.

Poco después, en 1951, Benjamín Carrión, si bien es uno de los pocos en brindar una visión de conjunto de Salvador en su canónico *El nuevo relato ecuatoriano*, no se ocupa⁶ en concreto de algunas de las novelas del período de vanguardia, alude y le reconoce a Salvador ser “un novelista urbano, peatón de las calles de Quito”.⁷ Sí vale destacar que subraya ese olvido y silencio del que ha sido víctima un escritor como Humberto Salvador como consecuencia del “cuentagoteo del elogio, la caritativa concesión de ‘cierto mérito que promete buenas realizaciones futuras’...”, así como confirma que algunos, de los escritores del 30, incluido Salvador, sufrieron “un proceso de consagración de fuera para adentro”:

Humberto Salvador, naturalmente, ha sido víctima de igual maltrato, signo inequívoco de su real valía. La noticia de su existencia como escritor, llegó de fuera. Pero la comprensión doméstica, contradicha por el amplio reconocimiento de crítica extranjera, no ha mellado su pétrea resistencia de escritor de vocación. Acaso nadie más que él ha sido víctima de la incomprensión, del egoísmo, y se ha edificado a fuerza de sinceridad, de talento, de tranquila seguridad en sí mismo.

Carrión, uno de los lectores y críticos que siempre auspició vocaciones literarias, es el primero en poner el dedo en la llaga de la ingratitud nacional respecto al autor de *Taza de té*. Juicios que no se quedan en el mero elogio, o en las palabras de compromiso, sino que parten del seguimiento que ha hecho de la narrativa salvadoriana a lo largo de sus años. Ese reclamo nos evidencia lo que sucedía con un medio donde “[...] ha predominado es el

⁶ Lo había hecho antes en textos que no se ha podido determinar su origen exacto.

⁷ Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951, p. 467.

silencio, el desdén por las cosas del espíritu, la contenida rabia de intelectuales incrustados en órganos de publicidad que, verdes de envidia con el éxito ajeno, cobardes para el ataque frontal, se han quedado mudos, definitivamente.”⁸

Parecería que de allá para acá, esa praxis de nuestra crítica no ha variado mucho.

Pero Carrión luego nos da su visión del Salvador novelista infatigable:

Su entregamiento a la letra es integral. Contra esa vocación incommovible, se ha roto todas las embestidas minúsculas. El caso de Humberto Salvador, escotero, solo, es el del escritor que escribe; el caso respetable del hombre que, para obtener el brevet de escritor, ha escrito y escribe mucho y bien.⁹

Tanto en los estudios de Rojas como en el de Carrión, *En la ciudad he perdido una novela* no pasa de ser una alusión, y no motiva comentarios más amplios. La diferencia está en lo que en años anteriores, el mismo Carrión como el poeta Jorge Carrera Andrade, han dicho de este texto.¹⁰ Carrera Andrade por ejemplo, señala algo que resulta muy revelador por lo que connota y el momento en que lo dice:

Con su obra *En la ciudad he perdido una novela...* Humberto Salvador añade un matiz nuevo a nuestra joven literatura. La prosa ecuatoriana, uniformemente provinciana y declamatoria, ha ganado en síntesis, agilidad y cultura o más bien dicho en refinamiento. Ayer, con Palacio, apareció el humorismo en nuestras letras. Hoy aparece con Salvador el *psicologismo*.¹¹

El poeta resalta en la novela de Salvador, como contraste y elemento distinto y contradictor, el que este “añade un matiz nuevo a nuestra joven literatura”, luego de delatar el carácter o limitación que esa bisoña literatura ha adquirido al sostener que “La prosa

⁸ B. Carrión, *op. cit.*, p. 469.

⁹ B. Carrión, *op. cit.*, p. 470.

¹⁰ Hay que subrayar que Carrera Andrade, según lo registrado en las páginas finales de *Taza de té*, escribe dos comentarios distintos sobre la novela de Salvador. Por lo general este segundo es el que más se ha difundido (lo cita Hernán Rodríguez Castelo en sus comentarios sobre la cuentística de Salvador, cfr., *Cuento de la generación de los 30*, t. I., Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 93, , s.f., pp. 107-108), siempre fragmentariamente. En este otro comentario el poeta no deja de exaltar y descubrir, es lo más interesante, los méritos de un texto vanguardista como *En la ciudad he perdido una novela*, al que certeramente llega a definir como “un libro de prosa lírica”.

¹¹ Jorge Carrera Andrade, comentario incluido en *Taza de té*, 1932.

ecuatoriana, uniformemente provinciana y declamatoria, ha ganado en síntesis, agilidad y cultura o más bien dicho en refinamiento”, para luego pasar a reconocer que “Ayer, con Palacio, apareció el humorismo en nuestras letras. Hoy aparece con Salvador el *psicologismo*.”

Carrera está emitiendo unos juicios que sin duda habrán alterado el cotarro de su tiempo, sobre todo porque está hablando de dos autores marginales, que para entonces no se han sumado a la avalancha del realismo social y el indigenismo que ya empezaba a cundir por todos lados; a la vez está reconociendo los méritos de un texto que tendría que esperar seis décadas para volver a ser reeditado, y encontrarse con esos lectores que como Carrera Andrade y Carrión, supieron aquilatar lo que proponía. Es más, en la breve nota, Carrera advierte que la novela de Salvador anuncia una nueva tendencia, luego del humorismo propuesto por Palacio, la del psicologismo. Algo que está latiendo en las páginas de *En la ciudad he perdido una novela*, y que años después —en la década del 40— Salvador asumirá a plenitud, incluso abusando del recurso. Lo que también interesa subrayar es que el juicio de un poeta de la vanguardia como Carrera Andrade está orientado a destacar ese otro tipo de literatura del que Palacio y Salvador son sus impulsores: la “expositiva”.

Por su parte, Carrión dirá:

En la ciudad he perdido una novela. Libro crucero, libro *carre four*. Por allí pasa la nueva inquietud del poeta, en ráfaga, en remolino, concéntricamente, hacia la definición acrisolada. —Pero Salvador, sensibilidad e inteligencia nuevas, enrumba sus pasos hacia lo social, hacia lo humano. En el partidero, frente a las rutas con fichas indicadoras y tractivas, Salvador ha recogido sus fuerzas vocacionales para decirse: por aquí, Joyce; por acá Dostoviesky; más cerca, hacia la izquierda, Mann, Pilniak, Erhembourg, Fédine... Y Salvador, que tiene fuerzas humanas y literarias para ello, seguirá este camino, camino de hombres...¹²

¹² Comentario incluido en *Taza de té*.

Estos apuntes de Carrión, también de la década de 1930, no dejan de reconocer la calidad de “libro crucero”, de una novela tan extraña y desquiciada en su estructura, como la de Salvador, por lo que entre las filiaciones que le encuentran está la de Joyce. Luego el crítico traza como ruta por la que entrará el novelista, “lo social y humano”, para luego, en términos políticos, torcer “hacia la izquierda”, que estima es “camino de hombres”.

Carrión se frena en su apreciación de una novela que intuye que su autor está corriendo el albur de no tomar “el camino de hombres”, ese que sí han tomado, los pone como ejemplo: Mann, Pilniak, Erhembourg, Fédine. Está sugiriendo que el viaje emprendido por Salvador con su “libro crucero” es un viaje, supuestamente, a ninguna parte. ¿El momento no era ni daba como para dedicarse a esos ejercicios evasionistas?¹³ Este criterio se suma al que emite Gallegos Lara cuando sostiene que “son hermosas y esperanzantes las cualidades y los talentos de Humberto Salvador, pero que, dicho sea sin malicia, tarados están de cierta falta de orientación”.¹⁴

Sabemos que en 1931 Gallegos Lara publica su polémico artículo “El pirandelismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”, en el que insiste en sus posiciones militantemente marxistas respecto al arte y la literatura. En esos apuntes, Gallegos Lara destaca –en el único momento en el que se ocupa del texto en sí— algunas cualidades del libro de Salvador; anotaciones que a la vez demuestran el lector agudo y el crítico sagaz, más allá de sus posiciones políticas

¹³ Por esos años, el novelista Alfredo Pareja Diezcanseco postulaba: “Por lo demás, hagamos obra seria. Olvidemos un tanto la ironía. Es buena la broma, pero la vida no es una broma. La sonrisa oculta. Y tenemos el deber de ser francos con nuestro espíritu. Dejemos libre a nuestro yo en su marcha hacia las cosas. Pero vigilémoslo de cerca, muy de cerca para que no se desvíe. Lo peor que podemos hacer con nosotros mismos es encadenarnos en el subjetivismo, en la verdad falseada e introvertida, para caer, fatalmente, irremediadamente, en el más despreciable de los escepticismos”. *La dialéctica en el arte* [1933], *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ J. Gallegos Lara, “El pirandelismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”, *op. cit.*, 152.

absolutamente respetables, pero, como decía Pascal, respetar no quiere decir compartir, es el guayaquileño:

Escenas sorprendentes, desdoblamientos raros, perspectivas extrañas, frases de visibilidad cinematográfica: un sin fin de sugestivas adquisiciones formales inherentes a su posición artística, aparecen en el libro de que hablo pródigamente desparramadas. La novela lleva un “Seaux” de extranjerismo muy 1931. Es literatura moza, cosmopolita, desasida que se pliega dócil a la exigencia deshumanizante de los públicos contemporáneos de nervios gastados, que aman los refinamientos y, a veces, perdido un poco el su equilibrio los esnobismos, también.¹⁵

Gallegos Lara, que fue muy crítico con las vanguardias, vuelve por sus fueros con el pretexto de comentar la novela de Salvador. Lo hace percatándose de que esa propuesta narrativa se torna “desviacionista” con relación a la tendencia que era partidaria de un realismo que sólo consideraba a aquello que poseía “valor histórico”. La acusación de extranjerizante precisamente legitima lo anotado antes por el poeta Carrera Andrade respecto al carácter “provinciano” de nuestra joven prosa. El crítico acierta cuando señala las múltiples y “sugestivas adquisiciones formales”, que tienen que ver con todo lo sorprendente que posee la novela, que no se agota sólo en ciertas escenas. Los “desdoblamientos raros”, las “perspectivas extrañas” y las “frases de visibilidad cinematográfica” es precisamente lo que de antiprovinciano e inquietante tiene el texto, que Gallegos Lara detecta con ese refinado olfato de lector que es, pero que lo niega (y sabemos que esa es de por sí una posición de vanguardia) porque estaba asentando las bases para su reconocimiento. El crítico está convencido que primero había que cambiar las estructuras, y que un tipo de literatura “deshumanizante” como la de Salvador simplemente revestía un carácter reaccionario. De ahí que precise: “Renovaciones o revoluciones literarias

¹⁵ J. Gallegos Lara, *op. cit.* pp. 151-152.

puramente formales a ningún lado conducen. ¿Si el fondo no se renueva a qué cambiar la forma?”¹⁶

Pero sucede que después de la primera lectura de *En la ciudad he perdido una novela*, lo que queda claro es que esa noción, tan grata a los autores de la revuelta, de la vanguardia política fundida con la artística, se expresa como parte de ese programa de rupturas. Salvador, como cualquier artista legítimo en su tiempo, no podía remover el fondo —en ello se opera una batalla dialéctica— sin apelar a una estrategia, a una forma que permita que ese fondo implosione, de lo contrario todo hubiera quedado en un experimentalismo gratuito. *Trilce* de Vallejo es un remover de fondo y forma, y es una renovación y revolución literaria que trascendió lo formal y que sin duda nos condujo a aquellos lugares que corresponden a la modernidad.

La lectura de Gallegos Lara, de la que tanto Rojas como Carrión pasan por alto, fue decisiva en nuestro medio respecto a la novela de Salvador. Como se dice por ahí: la liquidó y sepultó. Del artículo se desprende que esa crítica militante, por decir partidista, justificaba un texto en función de lo que éste “reflejaba” o aportaba para denunciar las miserias del orden dominante, para lo cual había que acudir a “las grandes realidades”; tentar o intentar lo otro, lo diferente, era romper precisamente esas prácticas donde los binarismos, explotado y explotador, bueno y malo, se desestabilizan. Y en ese andar contra corriente, ese tentar lo diferente, que no excusa ni deja de lado la “denuncia y protesta” de los mecanismos opresivos e invisibles al cuerpo social, pero palpables en las vidas y cuerpos de quienes, ya sea como parte de esas clases con aires aristocráticos y burgueses, o la de los pequeños burgueses, que son de los que se ocuparon Salvador y Palacio. Claro que eso era, volteando “materialísticamente” las nociones de Ortega y Gasset, la

¹⁶ J. Gallegos Lara, *op. cit.* p. 152.

“deshumanización” de ese tipo de novela, de búsquedas. El crítico mete su escalpelo cuando observa, sin dejar de tener razón:

La tendencia deshumanizada de hacer arte por el arte caducó y caducó —lo he dicho muchas veces sin cesar lo repito— hace ya fecha larga. Persistir en sus vías es nadar contra corriente. El proceso social, en que se involucran las manifestaciones artísticas, no cambiará porque los artistas lo deseen. Y, a mi modo de pensar, arte que no arraiga, que no se rehumaniza, que no encuentra cordón umbilical que lo une a la sociedad en que nace, es arte sin porvenir.

En la ciudad he perdido una novela cumple con un requisito fundamental: es arte, y al serlo trasciende esa idea. José de la Cuadra estimaba que sólo ese tipo de prácticas del arte por el arte generaba “el feísmo”, que lo enmarcaba en un decadentismo del que Salvador es su crítico más corrosivo. Desde *Ajedrez*, Salvador, como Palacio o Roberto Arlt en la Argentina, se empeña en nadar contra las corrientes del pasado inmediato cuyos ecos aún producían nostalgia en algunos sectores; no insiste en ese ejercicio en el que el freudismo era su aliado directo que le permitía mantenerse a flote en las aguas del lenguaje. Los tres libros vanguardistas de Salvador, en sus partes y en el todo, están atados con ese “cordón umbilical” de la sociedad de la que nacen y son absorbidos por esa modernidad ambigua, mórbida, con el alma atrofiada, cegada por un principio de progreso y verdades que la desquiciaban, y que le da los motivos y fundamentos para tomar a esos personajes que por ahistóricos, de pronto quedaban excluidos de estos “grandes relatos” que son los de la generación del 30.

¿Cómo esta crítica influye en Salvador?. O, ¿cómo esta crítica afecta y altera los proyectos del novelista?

Por lo que se evidencia, creemos que este tipo de crítica, en su momento preponderante, caló hondo en el novelista, de tal manera que después de *En la ciudad he perdido una novela* las adscripciones al realismo social son resultado de esas

reconvenciones antes citadas que llevan a Salvador, a partir de la política de los buenos sentimientos, a ocuparse de “las clases anónimas” que, en función de las posturas que circulaban por entonces, eran las clases que tenían una tarea, un deber, que cumplir, pasando por alto que tanto en los cuentos de *Ajedrez*, como en su primera novela y *Taza de té*, esas “clases anónimas” tienen su espacio sin caer en lo políticamente correcto, sino como parte de un imaginario que al creador le era afín, por tanto, un infierno contra el que tenía que preparar sus armas para exorcizarlo.

Esto lo lleva a novelas como *Camarada* (1933), en la que las resistencias, la autenticidad de ese creador que no quiere obrar movido por los “buenos sentimientos”, le permite construir un texto en el que un hombre sin trabajo es a la vez un hombre que reconoce en el erotismo no un puente para el disfrute carnal, sino para, desde la imaginación, convertirlo en otra forma de resistir el estado calamitoso en que se mueve, ante una sociedad que incluso lo lleva a vivir una vida de extranjero dentro de lo que supone es su patria.¹⁷ Luego viene *Trabajadores* (1935), novela que, incluso, apelando al melodrama, no deja de seducir, a pesar de su buscada intención didascálica, que en ningún momento corresponde u obedece a los dictados del realismo socialista, que como propuesta programática sabemos que tiene vigencia en 1934 en la Unión Soviética, ya tomada por el estalinismo.

¹⁷ Por su vigencia, es interesante la lectura que sobre este texto propone Emilio Uzcátegui en los años treinta: “[...] en *Camarada* desenvuelve bellísimamente, con crudo verismo las cotidianas tragedias del hambre y la libido como lo haría un diestro novelista que de nacer en otros países, sería famoso. —Si algún reparo hubiésemos de hacer a *Camarada* no sería otro que mientras el elemento marxista de la trama revélase totalmente vivido, el freudiano aparece más producto de elaboración intelectual que autoexperiencia. Pero no por esto, dejamos de reconocer su alto valor, pues, el elemento imaginativo está tratado con tal suma de talento que permite creer en una copia de la realidad y que, quien no conozca al autor como lo es, un hombre normal y sin aberraciones sexuales, hasta podría suponerle alguno de los tan frecuentes tipos de la psicopatología erótica”. (Comentario incluido en *Esquema sexual*, Imprenta Nacional, Quito, 1934).

Cuando aparece *Trabajadores* (Editorial Ercilla de Santiago de Chile), Gallegos Lara escribe un artículo que publica en la revista quiteña *Base* en 1936.¹⁸ Se trata de una pequeña gran pieza, no sólo por lo que anota sobre la novela de Salvador, sino por las definiciones en torno al tipo de realismo que este empieza a practicar desde esta novela, así como por esa especie de breve teoría de la novela que emite y las definiciones respecto a la ciudad de Quito que formula con ese ojo de un cronista que está hablando en su condición de un hombre de tránsito.

Gallegos Lara, como hemos apuntado, nunca definió el realismo de Salvador, el de *Trabajadores*, como “socialista”; tampoco lo hizo un crítico soviético llamado Sergio Ignatoff,¹⁹ ni el crítico ecuatoriano de izquierda, Edmundo Ribadeneira.²⁰ Esto resulta interesante si reparamos en la célebre carta de Federico Engels (fecha en noviembre de 1885) a Minna Kaustky en la que le da su definición sobre la “literatura de tendencia”. Ahí el teórico de la revolución, observa con gran ojo de crítico (es en lo que insistiría Pablo Palacio) sobre lo que significa la “tendencia”, en términos políticos dentro de lo que es el mundo de una novela, y lo que significa e implica una “de tendencia socialista”:

Mas creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. Tanto más cuando en las circunstancias actuales la novela se dirige, sobre todo, a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente los nuestros, y entonces, a mi juicio, una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden

¹⁸ Cfr., “*Los trabajadores* (Novela por Humberto Salvador), Editorial Ercilla”, incluido en *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, edit., Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, v. 122, 1995, pp. 134-137.

¹⁹ A más de reconocerle sus nexos con el marxismo, el crítico anota (está examinando *Taza de té*): “En mis largos estudios de la literatura, no he encontrado un autor de tanta modernidad, de pensamiento tan audaz y de tanta profundidad. Muy americano, es usted un escritor internacional y la obra suya no pertenece sólo al Ecuador.” Comentario incluido en *Esquema sexual*, Quito, Imprenta nacional, 1934.

²⁰ Cfr., “La obra contradictoria de Humberto Salvador”, en *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., pp. 150-156.

existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido.²¹

En el caso de los tres textos de Salvador, estos por un lado están sujetos a esa idea de “la tendencia” de la que habla Engels, e incluso, más que estar dentro de los cánones del realismo socialista, tan dogmático y limitador como toda camisa de fuerza, su propuesta marcha por los andariveles de lo que el pensador alemán define como “novela de tendencia socialista”, que era lo que, desde la posición de lo políticamente correcto, el autor ecuatoriano buscaba desarrollar como proyecto de escritura.

Incluso Gallegos no lee la novela como una denuncia respecto al mundo concéntrico, supuestamente nada conflictivo, de los proletarios; todo lo contrario, él estima que “*Los trabajadores* es una novela de la clases media quiteña. El mundo de esa clase social, en contacto inmediato con el pueblo, surge poderosamente de la novela. Salvador sabe suscitarlo con intensidad en toda su aspereza y desolación.”²²

El crítico guayaquileño más bien dio una definición, la de “realismo integral”, que interpreta con mucho tino la tesitura narrativa en la que se mueve el autor de *Trabajadores*:

El realismo suyo es, aproximadamente, el realismo social, el realismo integral. Es decir que Salvador no reproduce nunca la vida porque sí, en sus rasgos accidentales y superficiales, sino en su más fundamentalmente característica fisonomía.²³

Estamos de acuerdo con Gallegos Lara sobre lo del “aproximado realismo integral” y no con el de “realismo socialista” sugerido por Rojas y años después por Miguel Donoso Pareja.²⁴ Etiquetas estas, por cierto, que mucho contribuyeron a difundir y destacar más esta

²¹ Federico Engels, “Literatura de tendencia”, en Marx-Engels, *Sobre arte y literatura*, Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal Fernández, Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pp. 180-181.

²² J. Gallegos Lara, *op. cit.*, p. 135.

²³ J. Gallegos Lara, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Cfr., M. Dono Pareja, *Los grandes de la década del 30*, *op. cit.*, pp. 36-44.

faceta del Salvador, referente único en el Ecuador, del “realismo socialista”, lo que contribuyó a opacar la obra fundacional, de vanguardia. En algunos ensayos de finales de la década de 1990, Donoso Pareja empezará a considerar *En la ciudad he perdido una novela* como lo que representa, en términos históricos y literarios, en nuestra tradición.²⁵

Volviendo al artículo de Gallegos sobre *Trabajadores*, en el párrafo final establece que con este texto, su contemporáneo ha descubierto la senda idónea, la que política y literariamente está en lo incuestionable, o en lo correcto: “Con su novela Humberto Salvador, prosigue su camino recto. Él, ni al llegar “al mezzo del camin di nostra vita”, será apartado de su marcha.”²⁶

En *La ciudad he perdido una novela*, a más de ser un texto que interpreta cabalmente el caos, la condición de un sujeto que dentro de una modernidad falseada (propia de un medio trenzado de imposturas) no tiene otra salida que la de moverse en esas aguas de la antilógica capitalista, es una especie de “ceremonia del adiós” no del escritor sino de ese novelista salvaje, tanto como su otro contemporáneo Arlt que refundó la gramática del nómada; de ese creador que movido por la sospecha, la rebeldía que lo empujaba a metamorfosear, a nadar contra corriente y que al perder en la ciudad del amor y el espanto, de la utopía y la pesadilla, lo que no tenía claro qué buscaba, se fue haciendo, con sus personajes, y esas mujeres a las que siempre estará llamando carne de su carne. Es ese novelista que no escribió para su presente sino que ficcionalizó para el porvenir. Un creador que no se traicionó porque, como sostiene Bataille:

Lo que enseña de tal modo el escritor auténtico —por la autenticidad de sus escritos— es el rechazo al servilismo (en primer lugar, el odio a la propaganda). Por ello no se sube al remolque de la multitud y sabe morir en la soledad.²⁷

²⁵ Cfr., M. Donoso Pareja, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Eskeletra, Quito, 2002, 2a., ed.

²⁶ J. Gallegos Lara, *op. cit.*, p. 137.

²⁷ Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, pp. 19-20.

¿Una novela que es antinovela?

Gallegos Lara sostiene que “Una novela es como una persona viviente.”²⁸ Y no se equivoca.

En la ciudad he perdido una novela es un texto vivo, esto es, que en sus partes y en su todo dice más de lo que calla o suponemos podría decir. No estamos ante un texto que, dentro de lo que se gesta en su hora, plantee una historia con ribetes “tremendistas”, en la que se denuncie lo que algunos sectores marginados históricamente han padecido (considerados en gran parte de la narrativa del 30); tampoco es un texto que se ofrezca como novela con afanes formativos y moralizantes.

Sucede que la novela de Salvador nada contra viento y marea si consideramos que su texto, como podría presumirse, no cuenta una historia del calibre que demandaban los tiempos que corrían, sino que como su contemporáneo Roberto Arlt, que se ocupó de los fantasmas que la ciudad había parido en los subsuelos arrabaleros, Salvador le da espacio a esos sujetos que entran en crisis (los ahistóricos) con los procesos de modernización de la sociedad ecuatoriana, en mucho el microcosmos Quito, y que asumen la condición de la máscara y el enmascaramiento para sostenerse: son los que buscan “posición social”, los que, habiéndola perdido, padecen la decadencia como un letargo que, en su hora y lúcidamente, los poetas de la “Generación decapitada” lo supieron metamorfosear en su poesía. Esos seres extraviados (el burócrata, el intelectual condenado, la mujer fugitiva de sus temores, el amanuense), que profesan ocultos males que dentro de su propio esquema burgués y pequeño, de clase media, no pueden convertirlos en cosa pública; esas mujeres que habitan la pantalla de sueños despedazados y parte de toda una mentira legada desde el

²⁸ J. Gallegos Lara, *op. cit.*, p. 136.

poder y la institución que sus mayores instauraron para otorgarles unos privilegios que se esfuman cuando en las calles y casas de esa ciudad que se les ha perdido no encuentran respuestas. Esa ciudad extranjera para quienes eran sus inquilinos es vista, en efecto, por un narrador que para la época comete la audacia, apelando al recurso de lo autoreferencial, propio de la novela moderna, de incluirse como ser y sustancia de esa farsa como él mismo define su proyecto de historia.

Un extraño que habla de forma extraña de cosas extrañas de un lugar extraño de gentes extrañas que no le perdona la vida a ningún extraño que condena como un nihilista sin tregua todo lo que lo rodea porque, como sucedió con los “decapitados”, no es que había que huir ni evadirse; había que hacer de esa atmósfera “espesa y municipal” que se le atoraba en los pulmones y en el alma el caldo de cultivo para ese descentramiento, ese desmonte de lo que para los obesos moralistas ideólogos de su clase era el país de Jauja, la arcadia de todas las dichas mientras todo un país, complejo en sus contrastes y heterogeneidades, era desangrado a cuenta de razones que sólo estaban claras desde la perspectiva del abuso y la arbitrariedad de esa clase hegemónica.

Es un narrador que, desde su imaginario de exiliado, va repoblando los lugares de su memoria y retomando su historia colonial para levantar aquel croquis de la ciudad que no consta en ningún archivo municipal, pero sí en las páginas de esta novela “desasida y cosmopolita”. Un croquis que, como la Santa María de Juan Carlos Onetti, convierte a Quito en una ciudad que al ser descrita desde los vestigios de su pasado, es narrada desde el esplendor y la miseria de su presente, en donde se nos muestra no como la “ciudad recoleta y franciscana” sino como la colmena esquizofrénica en la que se mueven sujetos escindidos, partidos contra su voluntad, a los que el narrador sale a cazar ejerciendo ese viejo oficio de la cetrería armado de todas las armas. El narrador-personaje de *En la ciudad he perdido una novela* ha tomado sus armas de la imaginación, que al momento de ponerse

a funcionar es la “loca de la casa” capaz de trastornar la vida de propios y extraños.²⁹ Don Quijote, como el narrador del texto de Salvador (que hay que tener claro que no es el autor), con sus aventuras y desventuras, resultado de ser un solitario y endemoniado lector de novelas fatuas, termina por alterar, esto es modificar el alma, la psiquis (fondo y forma) de esas criaturas a las que el poder, incluso la sociedad civil, representada por el cura y el barbero, someten a su implacable ojo censor, porque, como sucede con los personajes de Salvador adictos al séptimo arte, aquellos libros devorados por don Alonso Quijano resultaban perniciosos. Como dañina resultará, para su medio y los censores del momento, *En la ciudad he perdido una novela*.

Una cuestión por responder es si en su estructura poco o nada tiene de lo que se creía debía ser una novela.

En verdad, ¿qué es una novela? Ya Bajtin, como E. M. Foster, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genet, los amigos formalistas de Bajtin, e incluso Umberto Eco, sólo por citar unos cuantos nombres, se propusieron arriesgar algunas teorías y definiciones, sin duda muy interesantes y útiles para el debate académico y sus alrededores, pero pocas efectivas para establecer unas normas y leyes que supuestamente todo creador debería respetar. Pues sabemos que, después de Cervantes, la novela empezó una vida tan azarosa que la ha llevado a enfrentar una serie de muertes, incluso desde aquella que como género burgués le pesaba sobre la cabeza, hasta tener que batirse a duelo con los nuevos lenguajes creados por las altas tecnologías como el cine, en un comienzo y luego todo lo que es el mundo virtual. La verdad es que hasta ahora sigue tan campante.

²⁹ El crítico Agustín Cueva sostenía que “*En la ciudad he perdido una novela*, de 1930, intenta visualizar nuestro mundo exterior e interior a través de una lente entre cubista y futurista.” Luego concluye: “Freudiana y vanguardista en los veinte, realista y marxista en los treinta, la literatura de Salvador, fue siempre demasiado esquemática y poco imaginativa.”, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)”, en *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Planeta, Quito, 1993, p. 118.

Decíamos que el texto de Salvador de novela tiene poco o nada, pero a la vez lo tiene todo, como bien nos lo hace notar Gallegos Lara, quien al decir que la “novela es como una persona viviente” está apuntando, junto a todas las teorías que se han dado al respecto, que en efecto la novela es una carga explosiva de subjetividades, esto es acumulación de desolaciones, incompletud, fracasos, temores, broncas entre el yo narrador y el yo desnarrado; entre la mujer fatal y la mujer que debe aparecer santa, entre Dios y los detentadores del poder que se expresa en la iglesia, la justicia, altos negocios, instituciones que el orden crea para vigilar y condenar; imaginario de un mundo que va al desbarrancadero, y un desbarrancadero del que ese ser vivo como un hombre (hay que decir hoy, superando la perspectiva masculinizante, también como mujer) es capaz de catalizar para convertir en metáfora, radiografía, cuadro abstracto, expresionista y surrealista como los de Giorgio de Chirico, o ese filme del perro andaluz, la música de Stravinsky, los tangos cantados por Gardel, las diabluras de Charlot provocando esa alegría desolada. Un desbarrancadero que es el lugar donde todas las utopías se estrellan, pero a la vez todas las ternuras vuelven por sus fueros. Ese lugar sagrado y profano, caótico, alucinado, moderno y antimoderno, es la imaginativa *En la ciudad he perdido una novela*.

Se trata de un texto que es un tejido de máscaras, que al proponerse tener un orden, es un libreto en el que, desde el imaginario del narrador, se va construyendo la otra subjetividad de aquellos personajes que las ocultan o evaden, porque de pronto, al mirar una película en uno de esos cines que se han convertido en los nuevos templos donde se ejecutan rituales profanos, logran justificar lo que en la realidad sólo es una mentira que los fragmenta.

Novela imposible, libreto que permite que el caos vaya adquiriendo su estructura secreta, por tanto antinovela.³⁰ Negación de lo que para la década de 1930 existía como una tradición diezmada, por tanto había que reinventar, y esa reinvención sólo era posible desde la fundación de ese antidiscurso narrativo en el que una sociedad, ya sea en sus miserias o esplendores, pretendía verse retratada, pasando por alto las perversiones, deformaciones e hipocresías que cabalgaban por su torrente sanguíneo. Ante ese ajedrez “espeso y municipal” que contenía y reprimía esa violencia que de a poco iría minando las bases de la ecuatorianidad, tenía que ser expuesto desde la resistencia, o sea desde una retórica y una poética que se abrieran paso a contracorriente, y ahí deconstruya esas máscaras que perdidas en la noche de un pasado que aún no se había marchado, que seguía y continúa ahí, que se mantiene como parte de esas películas que Hollywood empezó a cifrar dentro de su épica de los “tiempos modernos”.

Y sucede que los eventos que encaran los personajes de *En la ciudad he perdido una novela* están atados a esa fuente de la memoria que a su vez es la historia soterrada de su sociedad, de su medio. Parte de ese libreto es el sentido profundo que adquieren ciertas situaciones melodramáticas que en ningún momento son cursis, pero que se presentan con ese empaque para que su efecto no se quede encerrado en el trascendentalismo de la tragedia. Hay un momento en que el narrador, refiriéndose a otro personaje, señala:

(Recordaría yo la frase de Carlos:

“La humanidad está hecha a base
del ridículo,

comprendería que es unilateral y que habría llegado el momento de
complementarla:

La Humanidad está hecha a base del ridículo y el dolor).³¹

³⁰ Es muy interesante la apreciación que en 1946 hace de este texto Descalzi: “[...] obra de extraña arquitectura, de trama original, ágil, desconcertante y agradable”. César Ricardo Descalzi, art. cit., p. 20.

³¹ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 103.

El narrador busca algo que en teoría tiene claro, y es el mismo que a lo largo de todas estas páginas va parodiando e ironizando una serie de solemnes discursos (algunos emanados desde la institución como los únicos legítimos). Desde esa condición del letrado que sostiene su ironía ante el mundo burgués, muy a su pesar ese mundo lo contamina, ni siquiera los “guantes de operar” a los que recurre para armar un bolo de lodo suburbano que lo echará a rodar por esas plazas, calles, salones, ministerios, conventos y dormitorios que quienes lo encuentren encontrarán sangre de una sangre que, incluso, saben (a pesar de que pretendan simular) nunca les ha pertenecido. De ahí que el cine sea la posibilidad que los personajes tienen para saberse a la moda y, a la vez, desplazar sus imaginarios en busca de posibles salvaciones:

En medio de la falsa vida de salón, encontró usted una salvación en el cine.

Alguna vez, la pálida hoja presenta a los ojos atónitos de la sociedad burguesa, —que rebuscó quien sabe donde sus títulos nobiliarios, — presenta la hoja pálida jirones desgarrados de vida, cuya protagonista es el hambre.

El romanticismo dinámico del cine, a pesar del aterrante y obligatorio beso final, crea con su silencio una emoción opaca, un espiritual filtro de bruma, que huye inmediatamente por debajo de las butacas, sofocado por el humo fragante de los cigarrillos extranjeros.³²

Dijimos que esta novela explota, y lo hace muy bien, las capacidades y cualidades del melodrama,³³ que sabemos en los años de 1970 tendría en Manuel Puig, el mismo Vargas Llosa de *La tía Julia y el escribidor*, y en Guillermo Cabrera Infante, grandes

³² H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1929 [1930].

³³ Sobre el elemento melodramático, Mario Vargas Llosa, anota “[...] me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia. Cuando una obra de arte incluye, además de los otros, entremezclado a ellos (que son sus contrarios), ese lado cursi, patético, paródico, ruin, enajenado y estúpido, y lo hace sin tomar una distancia irónica, sin establecer una superioridad intelectual o moral, con respeto y verdad (ese héroe medieval que elabora unos bollos con las uñas y cabellos de su amada y se los come, aquel otro que besa en la boca a la princesa tres veces en homenaje a la Santísima Trinidad, el espadachín romántico al que le humedece los ojos un perfume de violetas, el calzoncito rosado en que invierte sus ahorros la sirvienta para impresionar al chofer), siento una emoción idéntica a la que me produce la representación literaria de la rebeldía y la violencia.” *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 28-29.

cultores. Una poética que por igual estará presente en el cine mexicano de los 50. Ese juego coqueto, mediado por un lenguaje del sentimiento (ahí está el detonante, pues deviene poético), hace que los personajes se sometan a habitar ese mundo irreal, fantasioso y cruel de la pantalla de cine, en donde lo que se proyecta no son los dramas de los mitos del séptimo arte, como Rodolfo Valentino, sino sus propias tragedias y prejuicios:

Usted Victoria, me dijo una noche ante la mesa coqueta, mientras sostenía en sus pálidas manos la taza sonriente como su boca, que no había producido la civilización moderna nada más grande que Valentino. Valentino era el mejor de los hombres. El más refinado y bello.

Bien sabía usted que un cómico afeminado y mediocre como Valentino, no podía interesarme, pero se obstinó en defenderlo, con argumentos que forzosamente debían ser admirables, porque eran dichos por usted. Humillado, no pude replicarle y en esa noche el muñeco de celuloide barato, grotesco me sonrió con su mueca de mujer.³⁴

Pero en este caos, en el que debutan lo que el narrador novedosamente define como “subpersonajes”, una forma de darle cabida a las historias que coadyuvan, no necesariamente es una segunda o secundaria, a la consolidación de la historia central, aparece el “amanuense”, esa versión trastornada del burócrata en cuya conducta se revelan todas las taras y humillaciones del poder político. Es el caso de Alberto Villacrés, de quien se da este trazo:

Su vida, matemáticamente, sigue una línea recta. Se levanta a las ocho. Se lava y viste. Desayuna. Va a la oficina. Sale a las doce. Diez minutos de charla en el “Parque de la Independencia”, carrusel de la burocracia, o en los portales, sobre los negocios públicos. Almuerza. Vuelve a las dos y media al trabajo. Las noches y los domingos pasa en casa, oyendo llorar a sus hijos o peleando con la mujer.³⁵

³⁴ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 25.

³⁵ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 74.

Tratándose de un *collage*,³⁶ técnica de la que supieron nutrirse y poner en vigencia los vanguardistas, en este no podía faltar un personaje como Carlos, “Un poeta exótico y maravilloso. El momento que hubiera querido, hubiera podido ser el mejor de todos, pero dejó de escribir por fastidio”. Carlos es el intelectual desencantado, el que ejerce la crítica más corrosiva de su medio y su tiempo, incluso es esa conciencia que, en tanto creador, se va reinventando desde las cenizas de su propia debacle, que es a la vez la de su clase (Carlos es “pobre y sin títulos nobiliarios”) y la de la sociedad en la que está incrustado. Su crítica es un ácido implacable al que somete todo, salvo aquello que por “demasiado humano” le permite seguir en su rol de diletante.

Yo me suicidé hace dos o tres años. El verdadero artista nada produce, porque comprende la pequeñez del libro, ante el arte subjetivamente creado. Vivimos poemas maravillosos, que cuando se quiere escribirlos se derrumban. Las concepciones perfectas se vuelven grotescas al darles forma. Además, para nosotros es casi imposible crear algo que valga la pena. Nuestro ambiente no puede producir alta obra. Esta es fruto de grandes culturas. El maximum a que se puede llegar es a un poema soportable o a un cuento bonito.³⁷

Esto con relación a esa visión del artista que, más allá de su clase, está siendo determinado por esa fuerza centrípeta que el arte en tanto irrealizable se vuelve un opio que le permite a Carlos que la decadencia de la que forma parte, directa o indirectamente, no termine por avasallararlo. Luego el poeta negado pasa revista al siglo XX, en donde está implícita una crítica entre severa e irónica de una modernidad ante la que el poeta tiene sus sospechas, así como su pesimismo que en él es su energía:

³⁶ Sobre este recurso, Saúl Yurkievich propone: “La estética de lo inacabable, de lo fragmentario y de lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en el *collage*. Inaugurado por la pintura, se hace pronto aplicable a todas las artes. El *collage* contrapone segmentos extraídos de contextos muy disímiles que se ensamblan en conjuntos figuradamente transitorios, casuales, sin perder su alteridad. Procede a un recorte arbitrario de fragmentos provenientes de mensajes preformados y a su redistribución en una configuración heterotópica. Cada collage establece su propia contractualidad comunicativa. [...] El *collage* pone por fin en tela de juicio toda compatibilidad estatuida, propone un constante remodelamiento del mundo.”, *op. cit.*, p. 65.

³⁷ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, pp. 45-46.

El siglo XX, ha creado la locura de movimiento y en el dinamismo de su vértigo, exige nuevas emociones cada día. Los mejores libros, los más afortunados, duran cinco años. Los otros, uno o dos. Uno escrito por nosotros, viviría pocos meses apenas, menos tiempo, seguramente, del que nos demoraríamos en escribirlo. Envejecen muy pronto las producciones literarias y de viejas solo sirven para [que] los muchachos se burlen de ellas y ridiculicen a su autor. El vanguardista de hoy, es mañana una grosera caricatura del pasado.

Y no es menos interesante y revelador el siguiente pasaje, en el que el poeta, no sólo desencantado sino indignado, exhibe sus alegatos que fuera de los círculos del poder se convierte en un “personaje” rebelde sobre el que piensa novelar, por todo lo que su aura suscita, el narrador. Situación que coincide con lo que en el plano real se dio en los años 20 con el poeta como Hugo Mayo en Guayaquil, donde lo acusaron de estar loco y de que su obra no tenía nada de poética. Acusación coherente para un medio que aún seguía con sus estribillos en los que resonaban los años y nostalgias de la colonia y sus exclusividades. El personaje de Salvador expresa:

Cuando la obra es hecha con jirones de entrañas, con retazos palpitantes de propia tragedia, la burla es más sangrienta. Creo que no es posible demostrar a los demás que uno no sirve para nada, haciéndose pasar por embadurnador de cuartilla. No hay que perder a los amigos que nos estiman y a las muchachas que alguna vez nos sonríen.³⁸

Para Carlos, la sociedad burguesa desestima lo que implica el trabajo de un poeta, al que podría darle un final útil como ocurre con el personaje del cuento “Sándwich”, convertido en pasto de sánduches que fueron a parar en los vientres de perros, gatos y hombres. Porque, en verdad, ¿hay que echar a los poetas de la república? Además, como lo dice Carlos: “Un intelectual es incapaz de vivir. Pero esto tampoco importa.”

Otra teoría de la novela

³⁸ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 46.

Carrera Andrade anota sobre la novela de Salvador: “El vocabulario de que dispone es rico y alcanza el tono y la emoción artística del poema en prosa”.³⁹

Antes ya había señalado su nivel lírico, que en la novela brota por todos sus poros. Pues ese lenguaje poético en ningún momento atenta contra el nivel narrativo. Además, ese lenguaje unido a una estructura dúctil, de artefacto cubista y futurista que se arma y desarma (otra vez el juego, la metáfora del tablero de ajedrez), que de pronto es libreto cinematográfico, para luego cruzarse con las estructuras propias de la dramaturgia y del melodrama, para después estallar en el poema en prosa. En sí, es un juego metanarrativo cuya intertextualidad, para su tiempo, ocasionó muchas irritaciones. Lo que se pensaba entonces, con los desentendimientos de unos lectores para los que un texto como el que se les planteaba, simplemente era la inscripción de esas criaturas que por anormales, enfermas no sólo por padecer miserias físicas, sino por ser presas de las otras, las espirituales, los llevaban al descrédito de esas realidades supuestamente ahistóricas.

Lo anterior se liga con aquellos textos que provocan y promueven rupturas de forma y de fondo que devienen, muy a pesar de sus autores, en configuradores de esa suerte de teoría del creador que es resultado de su propia experiencia interior, o lo que mejor sería decir parte de su poética que nunca podrá ser racional. Salvador mete en su texto el caos de lo que son unas vidas en un microcosmos como Quito; lo hace con unas estrategias narrativas que terminan convirtiéndose en toda una teoría respecto a la novela como arte, artificio, búsqueda frustrada e imposible (la novela es una mujer-otro, que nunca terminamos por descubrir de cuerpo entero); la novela como un ajedrez, una rayuela, un diario involuntario, una biografía apócrifa, una confesión nihilista, una revelación del misántropo que no encuentra su máscara, ni la de la mujer y mujeres que tampoco hallan las puertas de su paraíso. Una novela que a la vez es la biografía secreta, condenada y

³⁹ Jorge Carrera Andrade, comentario incluido en *Taza de té*, 1932.

desdeñada de una nación cuyos intelectuales y escritores (conciencia crítica) reclamaban como veraz, realista, que escarbara entre lo histórico; pero sucede que en la teoría de Salvador, lo público es lo que desde lo privado se convierte en el discurso de la institución llamada Estado, Iglesia, familia, partido político, que todo proyecto en tanto proyecto utópico le resulta atractivo, pero, si debe ser disparado contra los muros de la realidad, sus formas crean esos monstruos como los sueños de la razón goyesca.

El narrador se plantea como principio, empujarnos a los meandros de un mundo en ruinas:

Yo quisiera escribir una novela. Escribirla lentamente, despedazando a las palabras para encadenarlas en frases.

Una novela sin importancia: que en ella cada letra sea un naipe, para uniéndolas jugar la partida estéril en la que nada se apuesta.

...Y después de escrita, despeñarla de bruces contra el pavimento, como un pedazo de pan que arrojamos a través de los cristales, para que lo destroce con sus dientes algún perro vagabundo.

Es un deporte. Emocionante, pueril, pero que astutamente oculta en su fondo una brisa galante.

Meditando un momento, se me ocurre de pronto que una novela es algo muy complicado. Esto me contraría. Pero...⁴⁰

En otro momento el narrador reflexiona sobre la mentira novelesca o la novela, al decir de Vargas Llosa, como “la verdad de las mentiras”:

Aún cuando se gasta inútilmente el tiempo en forjar una trama, se la construye sobre la base de una farsa. Si excepcionalmente está su génesis en la verdad, la combinación, en enlace de episodios, “la técnica” es falsa. El motivo está, pues, viciado en su principio. Muy lejos aún de escribir la primera página, —sugiriéndola apenas,— ya la mentira precede a la invención. Mejor sería decir: —“Esta novela es un truco. Lo que voy a escribir ha sucedido sólo en mi cabeza”.⁴¹

⁴⁰ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 9.

⁴¹ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 71.

En otro pasaje, afirma que “En una novela todo debe ser bello, armónico”, para luego agregar: “Una novela debe ser como una casa en la que vive mucha gente, para que haya diversidad de caracteres, acción, interés dramático.”⁴²

No le falta razón al crítico boliviano Fernando Diez de Medina, quien, en los años de aparición de la novela, emite unos juicios que sorprenden por la sensibilidad y lucidez con la que destaca y reconoce en el texto salvadoriano sus méritos de ruptura, lo que lo lleva a definirlo como el vanguardista que es:

En la ciudad he perdido una novela... es una obra novedosamente tallada. Hay en ella clara concepción de una nueva técnica novelística. Ahondamiento de reacciones interiores. Extraña belleza de episodios desconcertantes, de matices audazmente pintados, de notables interpretaciones psicológicas. Todo un gran libro que ha de ocupar la atención de la crítica continental por sus revelantes condiciones y por ser Humberto Salvador una de las pocas expresiones del vanguardismo definitivamente logrado.

Este texto, todo un *collage* de sentidos y guiños, que destruye y construye, a no dudarlo es uno de los fundamentales en nuestra tradición. Su propuesta de ruptura y renovación es algo que inició en los 30 y que hoy, en pleno nuevo siglo, recobra unos sentidos que no dejan por un lado de conmover y por otro de llamar la atención respecto a la miopía de un medio como el nuestro que se contentó, en determinado momento, con creer que Palacio era (ello nadie lo discute) la gran estrella en solitario que encarnaba una vertiente-otra de nuestra narrativa de vanguardia, y que Salvador era un “escritor menor”, en tanto encasillado como el único que supuestamente se cobijó bajo la insignia del realismo socialista, con lo que todo quedaba resuelto.

Así es como suele ocurrir, pero únicamente a condición de que textos como *Ajedrez*, *Taza de té* y “Paranoia” se encuentren con ese lector que está perdido en el bosque de una

⁴² H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 73.

tradición que sus árboles ocultan lo que para entonces y para ahora era y es una literatura que provocaba y arrastra a la sospecha, de cuyos estropicios liberadores no es fácil deshacerse, porque, como Oscar Wilde, le confiesa a Gide:

—Hay —decía— dos clases de artistas: los unos aportan respuestas, y los otros, preguntas. Es preciso saber si se pertenece a los que responden o bien a aquellos que interrogan; porque el que interroga jamás es el que responde. Hay obras que aguardan, y que no se comprenden durante largo tiempo; es porque aportaban respuestas a preguntas todavía no planteadas; ya que con frecuencia la pregunta llega terriblemente más tarde que la respuesta.⁴³

La obra de vanguardia de Humberto Salvador, como las tres novelas posteriores ubicadas erróneamente en el realismo socialista, ha aguardado un silencio resultado de esa falta de comprensión (¿o de excesivo desdén?), porque, sin duda, esos textos primeros nos brindan respuestas a interrogantes que aún no se habían planteado, y que ahora están proponiéndose como parte de un descubrimiento que tarde o temprano tenían que darse.

⁴³ André Gide, *Oscar Wilde*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 35, 37.

V. POÉTICA DE LA CIUDAD DE UN VANGUARDISTA

Y ningún rostro es surrealista en el grado
en que lo es el verdadero rostro de una ciudad.
WALTER BENJAMIN¹

En un lugar con nombre

El Quito de las décadas de 1920 y 1930 en el que crece Salvador es el escenario, paisaje de fondo y trasfondo de las historias de *Ajedrez*, *Taza de té* y *En la ciudad he perdido una novela*. Observa Mihai G. Grünfeld, refiriéndose a los poetas de la vanguardia y el paisaje urbano:

Aunque no toda la poesía vanguardista latinoamericana se centra en la exterioridad de la ciudad moderna, ésta llega a ocupar un lugar clave como tema o motivo de las poéticas vanguardistas, constituyéndose en uno de los principales símbolos estéticos de la época.²

Esto mismo sucederá con los narradores respecto a esa exterioridad que muchos sabrán interiorizar cuando se ocupan de sus lugares o ciudades de origen.

Quito es la ciudad “espesa y municipal” por la que se mueven los poetas modernistas, sobre la que Raúl Andrade señala: “Imaginaos una aldea de topografía ondulosa y quebrada hecha como para organizar el tráfico de huracanes helados”.³ Al igual

¹ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, p. 50.

² Mihai G. Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995, 17-18.

³ Raúl Andrade, “Retablo de una generación decapitada”, en *El perfil de la quimera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, v., 18, 1977, p. 83.

que una gran parte de los poetas y narradores de la vanguardia, Salvador toma a su urbe (lo hicieron poco antes los poetas Jorge Reyes y Jorge Carrera Andrade) no como un mero referente, sino como otro de los personajes centrales de sus ficciones. Incluso en esto hay una especie de señalamiento identitario del autor y el narrador con su medio. En sus cuentos y en su novela no recurre a la sustitución del nombre de la ciudad (recurso muy utilizado por los románticos); al contrario, siempre está mencionando sus calles, plazas e iglesias.

Salvador sabe que esa ciudad ambigua, Quito, es un cuerpo viviente al que desde su mirada de niño y adolescente, irá cifrando en su imaginario como un texto al que relee y rescribe desde los primeros cuentos que publica en la revista quiteña *Llamarada* y que luego pasarán a ser parte de *Ajedrez*. Razón tiene Benjamín Carrión cuando destaca en Salvador la relación que mantiene con ese entorno:

Ama eso sí, con profundo amor a su ciudad enhiesta y bella. Las mejores notas de ternura son, acaso, para ella. Para la ciudad paisaje, para la ciudad iluminada y generosa, que sin reír, es bondadosa de sol para los menesterosos. Propicia al amor, ayudadora buena de los enamorados: “La ciudad se estremecía de placer entre las manos de la luz”, dice en su novela *Prometeo*, con expansiva voluptuosidad.⁴

Sucede que en la concepción de esa aldea “enhiesta y bella” no sólo que “Las mejores notas de ternura son acaso para ella,” pues también están las notas de condena y cuestionamiento para una aldea en la que se evidencian los contrastes entre “los señoritos” de la burguesía que aún añoran la ciudad colonial, que empezará a ser interferida y modificada en su talante y estructura por la modernidad; de modo que están presentes quienes son parte de esa clase media que Salvador —por propia experiencia— conoce muy bien. Esta clase irá, a su vez, dando forma a los marginados que constituyen los arrabales

⁴ Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951, p. 468.

que a su vez se convertirán en los contradictores (la otra voz) de esa ciudad que, para finales de la década de 1920, ha dejado de tener ese trazado y formato del que los poetas modernistas de la llamada “Generación decapitada” supieron vivir desde el viaje de la palabra y los alucinógenos. Pero lo que resulta interesante, en un juego de contraste, es que la poética que subyace en *Ajedrez* (no sólo respecto a la ciudad) precisamente es la poética que da cuenta de aquellos tópicos que para los modernistas eran parte de ese discurso de la evasión, que preferiría llamar de la disidencia. En *Ajedrez* están presentes (es lo que en su momento produjo la confusión de algunos críticos) no los ecos o resonancias del modernismo sino las evidencias de su ruptura; recordemos que la vanguardia inaugura (siguiendo a los románticos) *la tradición de la ruptura*. Quienes se desplazan en este tablero de historias dan cuenta de mundos que se descuelgan de las visiones góticas, en donde sus criaturas tienen una fascinación (¿legado romántico?) por el mal, lo morboso, lo deforme y deformante. La noche es la posibilidad para romper con las trabas y convencionalismos de la institución y el poder. Entiéndase, la noche como la opción para lograr que lo prohibido sea otra forma de legitimar la libertad de sujetos que al saberse distintos (de ahí la familiaridad con la narrativa de Pablo Palacio y Roberto Arlt) a la vez se saben proscritos de lo que en el día es el reino de quienes, desde esas concepciones positivistas del orden y la justicia, definen al otro como “monstruo” o el “antropófago” al que hay que condenar, como los personajes salvadorianos, por ir más allá del principio del placer.

Por tanto, quienes habitan la ciudad son aquellas criaturas que la sienten y perciben como un complejo, lúdico, ambiguo y truculento tablero de ajedrez. Todos los personajes entran a ser parte de un juego en el que son fantasmas que moverán las piezas de ese juego que pone sobre el escenario la voz de quienes son parte de la diferencia, de lo que el

barbero del cuento “La navaja”⁵ muestra y oculta, o sea de las criaturas que en la ciudad sólo son vistos como datos de una estadística que corresponde, por parte de quienes gobiernan la ciudad letrada, como los que encarnan “la canalla”, el desprecio, los fantasmas de los que Salvador, junto a su contemporáneo Palacio, sabrá poner en evidencia ante los ojos de los que preferían taparse las narices para no contaminarse con lo que la urbe respiraba bajo sus pies con aires de una aristocracia que no pasará de repetir el ridículo.

En los cuentos de *Ajedrez*, donde ya se insinúa esa opción por lo fragmentario y la escritura cinematográfica, no hay una ciudad en blanco y negro; existe un juego de ajedrez que muestra a sujetos que se saben parte de esa ciudad que con su pacatería fue capaz de que toda una generación de poetas adolescentes (los decapitados)⁶ la describan desde el destierro y el repudio, y también los marque como sujetos que en el hervor de la modernidad se sabrán parte de un espejo que los cuarteaba al intentar mirarlo. Así sucede con el narrador de uno de los bellos cuentos de Salvador, el mencionado “La navaja”, en el que vemos la conciencia de quien, desde la culpa, sólo busca cómo evadir a ese barbero herido por la arrogancia de los poderosos y sus instrumentos de progreso, pues un señorito en su auto estuvo a punto de mandarlo al otro mundo, al momento de deslizarse la navaja por sus mejillas, el hombre de pronto cae presa de un terror de pesadilla. Es él quien dirá irónicamente:

¡Caramba! ¿Realidad? No; ilusión.

Pero es tarde de sábado, en la muy noble y romántica ciudad de San Francisco de Quito. Un tierno y oscuro atardecer, en el cual las calles son fúnebres espejos.⁷

⁵ H. Salvador, “La navaja”, en *Ajedrez*, pp. 9-16.

⁶ Para una valoración de los poetas modernistas (Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño, Arturo Borja y Medardo Ángel Silva), cfr., Raúl Andrade, “Retablo de una generación decapitada”, en *El perfil de la quimera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, v., 18, 1977, pp. 81-129.

⁷ H. Salvador, “La navaja”, en *Ajedrez*, p. 12.

En otro cuento —“Mama Rosa”— la ciudad revela su cara oculta y esa poética de la noche devela los rostros de aquellas mujeres que como la Mademoiselle Satán del célebre poema de Carrera Andrade, en los años de *Ajedrez*, y luego en los cuarenta María Linares, son parte y encarnan esa leyenda que por ser la versión del “mal”, o mejor de lo prohibido, se mueven en las sombras. La casa del placer (qué coincidencia está ubicada en el barrio El Placer) en el que Mama Rosa, “la siempre generala”, cuida de su ruina y los manotazos brutales del tiempo y de los hombres, pues “Por su alcoba desfilaron [...] El intelectual y el imbécil; el estudiante y el militar; el cómico y el ladrón...” y sin duda la Ley, representada por la policía con la que sabía tener buenos tratados.

Mama Rosa es un fantasma que habita una “casa de brujas”, es la memoria desterrada para las buenas conciencias, que eran parte de sus noches, pero a la vez es el nombre y el cuerpo de esas otras piezas del ajedrez en el que (son los hombres de la juerga quiteña de entonces) desde su vida de burócratas y amanuenses, pasan el umbral que los pone del otro lado de la ciudad que se torna mutante. Como apunta uno de los personajes:

Creo que Mama Rosa vivirá en la memoria de los hombres: Cuando las nuevas generaciones olviden a muchos políticos y escritores hoy muy conocidos, recordarán todavía a esa mujer única, que cruzó las calles de San Francisco de Quito, como una alteza en su juventud y como un fantasma en su vejez.⁸

Pero las huellas de la aldea y el pasado se pueden deletrear. Mama Rosa y su mundo de placer y pecado es el lugar en el que los hombres, letrados y marginales llegan a encontrarse en los pedazos de sus soledades. Esa “casa de brujas” es en la ciudad el sanatorio de los males que los normales, civiles y agentes de la Ley buscan para curarse de los espantos que los aquejan; terapia de lo que en la aldea trastocada es la acumulación y expresión de los tiempos del progreso que irrumpe implacable. No olvidemos que la

⁸ H. Salvador, “Mama Rosa”, en *Ajedrez*, p. 96.

ciudad, después de la masacre de obreros en Guayaquil el 15 de noviembre de 1922 (la burguesía inició su ritual moderno con esas atroces lecciones propias de su “patriótica” moral), es protagonista de la llamada “revolución juliana” de 1925. Esa casa de Mama Rosa, como tantas otras, incluidas las que los amorfos aristócratas y burgueses terminarán abandonando en su fuga, en el croquis de Salvador no son objetos sin alma; sucede que la tienen y lo que revelan es parte del imaginario que el autor supo crear y recrear en sus textos de vanguardia. Así, por uno de los narradores de “Mama Rosa” sabemos que su casa “es más vieja que ella” y que

Debió ser construida en la época colonial. Es un edificio casi ruinoso, pero saturado de espasmos, fragante de voluptuosidades. Parece uno de esos rincones desconocidos, donde antaño se celebraban misas negras. En él anidan los murciélagos y las lechuzas. Yo creo que esas paredes sucias han visto a la “Viuda del Tejar”; que ese patio hediondo y estrecho, se estremeció de espanto cuando pasó “El Farolito” sobre sus piedras rotas, y que, en esas habitaciones respetables y temblorosas como abuela, anidan las brujas. Las brujas y los fantasmas existen. Si quieren convencerse de esta verdad, visiten el cementerio de “El Tejar”, a las dos de la mañana.⁹

Luego, apelando a la ironía, la misma voz narrativa, que no informa de un pasado (visto desde un presente, es parte de una biografía por confirmar), suelta este comentario que es una advocación a la fuerza de la leyenda y de los supuestos valores religiosos y sagrados que forman parte de la historia y las tradiciones del lugar:

No crean que es una broma. De lo contrario, díganme ustedes, ¿qué será de nuestra pobrecita ciudad de San Francisco de Quito, cuando la fe haya desaparecido de ella para siempre?

⁹ H. Salvador, “Mama Rosa”, en *Ajedrez*, pp. 97-98.

El ángel de la ciudad

El cuentario *Taza de té* se abre con uno de los textos más divulgados de Salvador: “Sándwich”, que por la ironía y crueldad que transpira lo pone en los andamios por donde las criaturas de Palacio se mueven: coincidencia de lo que sin duda es una escritura de vanguardia en la que Palacio, hay que insistir, nunca fue una isla.

El personaje de esta historia es un hombre que no tiene nombre y al que el narrador decide llamar “simplemente poeta”. Y ocurre que para el medio (las cosas no han cambiado), después del desbarajuste que significó la figura (institución) del poeta que en el romanticismo y modernismo tuvo su rol de prestigio, en la modernidad no será sino el sujeto anónimo, aquel sin nombre que está “siempre cruelmente solo”, cuyos versos llegarán a formar parte de la cultura y el imaginario popular, y que el rato menos pensado desaparece de escena. Asistimos a la pintura de quien para entonces no es el poeta que busca evadirse de una realidad “espesa y municipal” como sucedía con los “decapitados”, sino que es el apuntador, el rapsoda de los subsuelos, de aquel mundo que al cambiar las banderas y juegos del poder, se ha tornado en ese sujeto que también deviene, como los modernistas desde otros ámbitos, en un disidente que da cuenta de los sótanos e infiernos de lo que empieza a ser ese averno de la ciudad que su mirada ha rastreado implacablemente.

La ciudad y la patria del poeta es su palabra, su agonía que es anuncio de la agonía de los otros que al mirarlo (deshumanizados) no hacen sino negar la existencia de ese prójimo. Además, se trata de un extraño que es detectado como un extranjero en tanto se muestra con todos sus andrajos y la descomposición que en sí es la escritura, el texto de esa poesía perversa, subterránea, apocalíptica que la ciudad con nuevas máscaras está escribiendo. El poeta es la conciencia de los habitantes de una ciudad a los que con su

mirada, rostro y palabra no deja de repetirles, como en el poema de Vallejo: “estáis muertos”... O todos han perdido la libertad por haberse permitido extraviar su sensibilidad en medio “de la melancolía de esta noble ciudad abandonada entre los Andes.”¹⁰

En esa melancolía se mueven quienes (¿los “nobles” habitantes de la “noble ciudad”?) han devorado el cuerpo del poeta repartido en sándwich que salieron a la venta a “cinco y diez centavos”. La urbe y sus gentes, de todas las clases, al “comerse” al poeta, han devorado la parte incómoda, negada, de una memoria en la que preferirían desconocerse a reconocerse. Es la biografía cifrada no de un sujeto sino de lo que en los trastornos que la ciudad enfrentará como parte de esa antropofagia es la mayor expresión de un individualismo que fosiliza. Además, como sostiene uno de los personajes con sorna y cinismo: “Ya ve usted para lo que sirven los poetas!”

En “A la hora del té” (pp. 17-31) no sólo asistimos al juego de máscaras de un burgués venido a menos, sino de la metamorfosis de otro tipo de vagabundo, aquel que en el nuevo escenario no será sino ese sujeto que dentro del “concierto de máscaras” (concierto de simulaciones) en el que se convierte la nueva sociedad, se torna torturado y torturador. En este personaje se funden lo que de tradición, clásico, sobrevive en la ciudad, esto es como parte y arte de unas prácticas que expresan una ritualidad marcada por la hipocresía y la impostura, pero a la vez por la crueldad de quien al ser “un chico bien”, un provinciano que entra a ser parte de los bacanales del poder, de pronto se queda en la calle y pasa a integrarse a los que se tornan invisibles. Esa suerte de proletarios que labora el anhelo de lo que en sueños es un castigo. El personaje Vagabundo es parte de la desarticulación social que se opera en la ciudad legada y desfigurada por las nuevas reglas del valor de uso y el valor de cambio. Esquizofrenia de la que los personajes de Salvador se saben entrampados, porque en esa condición estiman que su medio no es nada “normal”. Al

¹⁰ H. Salvador, “Sándwich”, en *Taza de té*, p. 9.

respecto es revelador lo que el narrador de “Cuento ilógico”, un divertinvento vanguardista por antonomasia, comenta:

La vida es, —o al menos nos parece que es, aunque en verdad no lo sea,— un todo armónico. Puede comparársele a una sonata. Pero cuando se divide el yo, el sujeto es como el fante que recordando la parte, no tiene idea del todo.

También el muñeco esquizofrénico fue hombre y hasta ahora, destruido ya, parece humano.

De ahí que a través del deseo de Vagabundo, el discurso exprese a quien se sabe un expulsado de aquel paraíso que pensaba había sido forjado para él:

Vagabundo tendría la visión arbitraria de una navaja de afeitar introducida casualmente en el lecho de dos amantes que acaban de casarse. De la horquilla que sin saber cómo encontró el cura en su libro de oraciones. Del amor provisionario que se derrumbó por una oscura audacia. De ver mujeres, mujeres; motines, francachelas, borrachos; fracasados y asesinos.

Sería una visión sintética de la ciudad, formada a golpes.¹¹

La ciudad que mira Salvador a través de sus criaturas es una urbe cuyas complejidades se han visto profundizadas con los nuevos actores y las nuevas conductas que asumen.¹² Ya no está la ciudad que los hombres nocturnos salen a recorrer profanando cuerpos y normas que desde las instituciones rectoras del orden y de las buenas costumbres les han impuesto; la ciudad que mira y media desde su escritura, es la que se mueve en una poética que al celebrar esas nuevas prácticas y realidades (por tanto ritualidades), está examinando, desde el ejercicio del psicoanálisis, a los nuevos pacientes de esos males que los sacan de lo privado para volverse escarmiento, vergüenza y condena de la urbe en la que Salvador pronto saldrá a buscar aquella novela que ha perdido, cuyo viaje de Ulises moderno, no es otro que el de un argonauta que al buscar lo que añora descubrirá lo que de desolado tiene ese maremagno en el que tendrá que huir de los cantos de sirenas de una

¹¹ H. Salvador, “Cuento ilógico”, en *Taza de té*, p. 19.

¹² Para un acercamiento crítico a esa urbe, cfr., Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO / Universidad Rovira e Virgili, 2006.

modernidad que al recibir su embate, no dejará de ir marcando los territorios desde los que buscará resistir.

La novela de una ciudad perdida

Benjamín Carrión supo ubicar a Salvador (lugar que le corresponde como uno de los propulsores de la vanguardia) en su real dimensión como descifrador y explorador de esas aguas cenagosas del universo urbano; apunta Carrión:

Humberto Salvador es un novelista urbano, peatón de las calles de Quito, la ciudad bella en su implacable y luminosa tristeza. Actor y espectador de la tragedia que, en rictus heroico de valentía quiere resolverse, forzosamente, en risa o en sonrisa, Salvador es un hombre severo, trascendental, cuya infancia, adolescencia y juventud se ha nutrido del dolor de la calle, el patio de vecinos, el suburbio. [...] Novelista de la ciudad, en la cual “ha perdido una novela”, y en cuyas calles ha encontrado todas sus novelas de la primera época, casi toda su obra.¹³

Acierta Carrión al llamar “Novelista de la ciudad” a quien es el historiador y biógrafo secreto de una comarca en la que supo padecer e incluso asumir esa posición de reticencia que lo convirtió en toda una leyenda. Condición de *flaneur*, en el sentido que Baudelaire le da de un “observador apasionado”¹⁴, así como de un *voyeur*, como sucede con su contemporáneo, el cronista Raúl Andrade, para quien la ciudad era un escaparate habitado por esas criaturas que siempre lo sedujeron: los maniqués, que empezará a ser un fantasma de lo nuevo. Sucede que en la lograda y hermosa *En la ciudad he perdido una novela* Salvador despliega todo el virtuosismo de una escritura en la que está presente ese espíritu trasgresor, inquieto, vitalista, desconcertante, surrealista, alucinado y esquizoide

¹³ B. Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, op. cit., pp. 467-468.

¹⁴ Dice Baudelaire que “Para el perfecto flaneur, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente”. Charles Baudelaire, *Cuadernos de un disconforme*, Buenos Aires, Lonsdeller, 1999, pp. 150-151.

proclamado por las vanguardias del 20 y del 30. Este texto, a su vez, deviene toda una teoría de la novela: visión que teje y desmonta lo que le quitó el sueño a Bajtin en torno a sus desvelos teóricos. Con esta novela, Salvador confirma, por un lado, lo que ya con *Ajedrez y Taza de té* es una realidad: sus aportes a la ruptura de la tradición y su valer en la tradición de la ruptura; por otro lado, adhiere a lo que hasta entonces es la narrativa de vanguardia en América Latina.

En la ciudad he perdido una novela es la crónica del Ulises de la modernidad. Su Itaca, como para Joyce es Dublín, es Quito.¹⁵ En esa marejada el narrador autoreferencial se propondrá no sólo escribir la novela soñada, perfecta; un texto que sea su justificación ante la vida y a la vez el pretexto para contar sobre una mujer llamada Victoria, cuyo nombre no es sino el anuncio de una derrota. Pues, a lo largo de su viaje, el narrador no hará sino poner en limpio lo que tiene de escindido, anómalo, vacío, pueril, oscuro, insondable ese sujeto que al contarse lo que es parte de una búsqueda inútil, a la vez rescribirá la historia de esa ciudad que es su obsesión, su esplendor y miseria, su resurrección y muerte. Victoria es el amor idealizado, de ahí que se torne un vicio y una condena. Ella es la encarnación (el cuerpo que seduce y encanta) de la ciudad, que de pronto es el cielo que el narrador habita y toca en tanto y en cuanto el ejercicio de la escritura que Cortázar solía pregonar con razón era una *rayuela*, ese juego serio, aleatorio y mortal; pero a la vez pasión no negociable. Dice el narrador respecto a su *femme* enloquecedora y que lo desquicia:

Si todavía supongo que haré de Victoria un personaje, debo recordar a Victoria.

Empezaré por localizarla. Es más difícil que adivinar una carta al compañero, en la entusiasta partida en la que se apuesta mucho, localizar a una

¹⁵ César R. Descalzi señala que en esta novela “Quito es el gran tablado donde los múltiples personajes recopilados en la ciudad, van a despojarse totalmente de su vida real, para adquirir una nueva vida que les da la ficción, representando en esta forma el gran *guignol*, donde solo X, personaje intransmutable, siempre resultará vencedor”. César Ricardo Descalzi, “*La fuente clara*. Novela de Humberto Salvador”, en *Letras del Ecuador*, No. 14, Quito, junio-julio, 1946, p. 20.

persona en la clásica ciudad de San Francisco de Quito. Ella se nos escapa y para alcanzarla, tenemos que correr desesperadamente a través de las calles. Por fortuna, la carrera es menos penosa en el pavimento; pero, cuando llegamos a las calles empedradas, la persecución se vuelve dolorosa. Hay que renunciar a ella. El personaje se nos escapa y ni el demonio puede encontrarlo.

...Y, para que la molestia sea mayor, tengo la remota idea de que Victoria vive en el barrio de “El Tejar”. Habrá que llegar hasta él
Lejano, solitario.¹⁶

En la búsqueda de un fantasma, verdadera metáfora del amor, el narrador le otorga a Victoria una condición humana que es la estrategia para arrebatarse esa condición, en tanto la escritura de su novela es el develamiento de la ciudad en cuyos laberintos se ha propuesto encontrarla. La urbe de la que nos da cuenta se desplaza entre los despojos del pasado colonial y los “asesinatos” que la modernidad va cometiendo en su transcurrir. Si la memoria son lugares y objetos, el narrador, en el inventario de esos lugares, repara en un sitio, “La quebrada del El Tejar”, un punto de convergencia entre contrarios, fragua del mestizaje (o mejor, los mestizajes) que con sus conflictivas “armonías” atravesará a la ciudad:

La quebrada fue durante muchos siglos la madriguera de los duendes. En ella se confundieron los pálidos espíritus cristianos con las almas rojas de los incas, descendientes legítimos del sol. Diablos y vírgenes, ascetas y emperadores, hicieron su palacio de jaspe en el abismo sin fondo de la quebrada. La quebrada, durante la colonia y la vida libre, fue la alcoba de corazones transparentes, que refinaron las caricias prohibidas.

Pero cuando nació el siglo XX, se introdujo en “El Tejar” como un apache la luz eléctrica y asesinó a todos los fantasmas.¹⁷

Esa mirada al pasado no está exenta de una erótica que se desplaza como otro fantasma que recorre de punta a punta la novela. No se trata de una elegía a ese pasado; se trata de una requisitoria en la que se elogia ese toque picaresco que permitía que los inquilinos de la ciudad pasada supieran tener vidas enmascaradas; por tanto, esa

¹⁶ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 11.

¹⁷ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 14.

celebratoria de la máscara (configuración del sujeto moderno) es la celebración de unas prácticas en las que el deseo, la persecución del fabuloso animal del placer, les permitía reinventar y superar los grilletes que el poder, sobre todo el religioso, desde el vigilar y castigar, imponía sobre sus aparentes fieles:

Desde que desaparecieron los duendes, las casas del barrio conservan la tradición. Casas coloniales, madres del pecado, en cada una de ellas palpita un embrujamiento.

Pequeñas, bajas, estrechas, sin el antipático “confort”, sus paredes tuvieron escondidos los besos de los amantes. Sus balcones fueron panoplias donde colgaron las muchachas el puñal envenenado de su belleza, que recordó en América la pandereta de Sevilla. En las ventanas, suspendidas estuvieron como cimitarras, las piernas que matan con su morena ondulación.

[...] Las gradas y los corredores son armaduras de hierro para encarcelar a las pasiones caballerescas que huyen aterradas de la ciudad, temiendo que las asesinen las ruedas de los autos.¹⁸

Las condiciones de los marginados, sus carencias e indignaciones, como las de Raskolnikok, nos acercan a esa faceta de la sociedad de usureros que instaure sus propias normas. La ciudad en que las “contadurías” se multiplican como parte de esa versión funesta del llamado progreso capitalista, no es otra cosa que un juego en el que el diablo sabe sonreír, y el usurero es la versión remozada de las formas de extorsión vigentes ya en la colonia. La presencia del usurero es la de los nuevos verdugos o conquistadores que irán modificando la propia noción de las relaciones entre unos y otros, sobre todo entre los que sólo tienen sus sueños y los que quieren acaparar, incluso hasta los objetos, parte de ese museo no oficial que preserva algunos fragmentos de la memoria de la ciudad:

Quito está plagada de prestamistas. Hay más “contadurías” que tabernas. Aquellas son pocilgas, donde tras de un mostrador sucio, está el usurero, ponzoñoso como una araña y estúpido como un cerdo.¹⁹

¹⁸ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, pp. 14-15.

¹⁹ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 88.

Ese personaje, el “usurero, ponzoñoso como una araña y estúpido como un cerdo”, es uno de los que sabrá sacar provecho de las desgracias que el progreso, la modernización de la ciudad y las frustraciones de los marginados traerá consigo. De ahí que resulte más que interesante la comparación que Gallegos Lara establece entre Quito, narrada por Salvador pocos años después en *Trabajadores* y Guayaquil:

Es el *ambiente helado, hosco y voluptuoso*, de su ciudad lo que constituye la atmósfera de las novelas de Humberto Salvador. La injusticia social, la miseria popular, adquieren en los climas cálidos un hervor de descomposición y de primitiva alegría al aire libre; algo que está en el espíritu de los *lazzaroni* napolitanos; algo que palpita en la miseria mulata y desnuda de *la ciudad cañiza, sucia como su ría, que es Guayaquil*. La enorme indigencia de las masas en Quito es la indigencia de los climas fríos: *implacable, cortante, brumosa y triste*.²⁰

La ciudad-argumento-de-novela no sólo que le permite al narrador no descuidar el *leit motiv* que lo ha llevado a suponer una novela ideal con rostro y nombre de mujer; también le ha permitido entrar a desnudar el cuerpo de la memoria que la urbe, en sus diversas fracturas, le mostrará. Esa noción de la ciudad no es otra que la poética que seduce y cautiva a un narrador en tanto ficcionaliza lo que podría ser una vida o biografía de su yo partido, que es el de ese Ulises que ha emprendido un viaje que lo enfrenta a sirenas, monstruos, ángeles, demonios, hechiceras, pícaros y farsantes, divas y mitos de un arte como el cine que para la década del 30 ya es parte sustancial del imaginario de quienes han visto sus vidas invadidas por esos fantasmas que no salen de los sótanos de la historia sino de un presente que los mira y que todos reinventan, como Victoria y el narrador, cuando en la vorágine del viaje y la búsqueda no tienen sino su moderna y mórbida soledad de habitantes de una ciudad (esa novela inalcanzable) que sólo las palabras evitan que sea

²⁰ Joaquín Gallegos Lara, “*Los trabajadores* (Novela por Humberto Salvador), Editorial Ercilla”, incluido en *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Cáceres, edit., Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, v. 122, 1995, pp. 134. Las cursivas son mías.

devorada, como el poeta de los sándwich, por los inquisidores de los sueños. De ahí que el narrador pueda establecer una tipología de lo que cada lugar de la ciudad puede ofrecer:

En mi ciudad andina pueden encontrarse argumentos de toda clase, para todos los gustos, que satisfagan a todas las doctrinas.

Cada barrio simboliza una tendencia. Tienen motivos y personajes propios, para hacer triunfar su norma estética.

La novela picaresca, con pilletes y celestinas, diablos y duendes, hay que buscarla en la calle de “La Ronda”. Puede hacerse ondular la capa para acercarse a la reja de la señora y buscar la ironía entre las piedras abuelas.

Pero a Victoria no le gusta lo picaresco. Hay que huir de “La Ronda”.

Novelas alucinadas, con corte de leyenda y prosa clásica, hay que encontrarla en “El Tejar”. Medioevales, en los claustros de “Santo Domingo” o en “San Diego”. Perversas, en el barrio de “La Tola”. Modernas, en las calles centrales, donde los autos son protagonistas de todos los amoríos y de todos los amores. Románticas, en la sección de “La Alameda”. Al llegar al “Ejido”, se vuelven naturalistas. El realismo se esconde como un gato en cualquiera de las casas.

La vanguardia se puede buscarla en la ciudad, a través de todos los barrios. (pp. 155-156).

Esa duplicidad de tendencias, ubica a la ciudad como un palimpsesto, como un coro de voces y máscaras que dan cuenta de esa heterogeneidad que es la colmena urbana. Heterogeneidad que explica la condición del y los mestizajes, que desacraliza las supuestas armonías que escondían los diversos conflictos que daban origen a tensiones insospechadas. Esta colmena urbana y humana contrapone tradición y vanguardia como un hecho de continuas confrontaciones.

De ahí que la vanguardia —con todas sus marcas de legitimación de una estética que, en lo central, era una provocación contra quienes, desde el mundo burgués o colonizado, no dejaban de pensar que la aldea en la que se movían con sus obesas y torturadas subjetividades— les seguía perteneciendo. La verdad es que la ciudad narrada por Salvador, desde esa mirada de psicoanalista que buscaba exorcizar los fantasmas de una memoria que para entonces no le era distante, es la ciudad que en la ficción se deconstruye

como un mundo del que huye porque no deja de saberse un extranjero. Una ciudad que le permitirá escribir el croquis de un lugar en el que la promesa de la novela y la mujer que significará cierto sosiego sólo es un cuento de nunca acabar. Bien lo precisa Victoria en esa mirada que funde dos hipotéticos opuestos, que luego el narrador se encargará de poner en claro:

—La novela completa no la encontraremos, —termina ella.— ¿Para qué buscarla en los barrios? La novela está en nosotros. Volvamos donde nuestros personajes. Los capítulos que hemos encontrado están viviendo en ellos.

¡Magnífico! Me cubre como una capa galana el alcance de sus palabras. Todo está en nosotros. Nuestros personajes han comprimido el reflejo de la novela de mi ciudad.²¹

La ciudad que habita Victoria y que el narrador radiografía no sólo es la de un presente (el averno y paraíso que brota desde la memoria del autor); es la ciudad que en todo futuro tendrá esa pátina de un lugar siempre anhelado, amado y repudiado (un lugar de tensiones y paradojas que desenmascaran lo que el poder busca ocultar) en tanto es el cuerpo troglodita que devora el otro cuerpo, ese que desde el delirio amoroso todos construimos para que alguna vez deje de provocarnos tanto espanto.

²¹ H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 158.

CONCLUSIONES

Después de este periplo por la obra vanguardista de Humberto Salvador, podemos arriesgar algunas conclusiones:

1.- En el contexto de la narrativa ecuatoriana de 1930, de predominio del realismo social e indigenismo, hasta hace algunos años se consideraba la obra narrativa de Pablo Palacio como único referente de esa vertiente llamada “realismo abierto”. Esta lectura se modifica a partir de la recuperación de la obra de Salvador, un contemporáneo de los narradores del 30 y de Palacio. Con sus dos cuentarios y sus novelas, Salvador está dentro de lo que son los postulados y propuestas de la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana.

2.- La obra vanguardista de Salvador se produce entre 1929 y 1932, años en los que publica sus tres libros centrales: *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té*. Por sus estrategias escriturarias, así como por el mundo que ficcionalizan, estos textos sin duda se convierten en fundacionales de una literatura que para entonces estaba en proceso de consolidación.

3.- El mundo narrado, los personajes y circunstancias que estos viven, o mejor será decir padecen y resucitan, es el de una clase media, así como una pequeño burguesía que, ante la burguesía cargada de todas las taras que su condición de clase suscita, se ve impulsados a ampararse en disfraces con los que pretende legitimar su mundo fracturado y espurio. Son personajes que enfrentan todas las complejidades y distonías de una modernidad en la que, como la ciudad que creen nunca habitar, están perdidos.

4.- Salvador y su obra de vanguardia, que en su momento fue muy bien comentada por la crítica extranjera y en algo la local, después del ciclo de su narrativa vanguardista,

opta por la literatura proletaria, o adscribe al “realismo integral” con novelas como *Camarada*, *Trabajadores* y *Noviembre*, textos que lo convertirán en la figura del supuesto “realismo socialista”, del que no es ni epígono peor su cultor.

5.- En los trabajos críticos que dan cuenta de la obra y la generación de los 30, la obra de ruptura de Salvador es omitida o reelegada, destacándose su literatura proletaria. Tal es así que en algunas antologías del cuento ecuatoriano, por cierto muy buenas, como la de Cecilia Ansaldo Briones, *Cuento contigo*, Salvador no es tomado en cuenta. Lo mismo sucederá en bibliotecas fundamentales como la de Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, excelente y vital trabajo que lleva adelante Hernán Rodríguez Castelo, pero en la que Salvador sólo es considerado con “Sándwich” en el tomo dedicado al cuento de la generación de los 30.

6.- Algo que se ha evaporado, y que pocos lo resaltan, es la condición de pionero que Salvador tiene en el estudio y divulgación en el Ecuador y América Latina de todas las tesis del freudismo, como se conocía al psicoanálisis por entonces. Su ensayo *Esquema sexual* no es un mero receptáculo de los planteamientos freudianos, sino que, a partir de esos postulados, Salvador lleva adelante todo un trabajo de aplicación y de hermenéutica respecto al régimen sexual imperante en la sociedad de su tiempo. Este ensayo no ha perdido vigencia a pesar de los nuevos debates que en torno al psicoanálisis se han dado en estos años; creemos que su vigencia se mantiene porque su mérito estriba en ser una suerte de para-texto dentro de lo que es la vanguardia ecuatoriana, quizás uno de los pocos y extraños casos que se operaron en América Latina a este nivel.

7.- La relación de Salvador con el marxismo está determinada por esos impulsos de rebeldía y sed de transformaciones que las vanguardias se planteaban. Si bien, en primera instancia participa de la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano en 1926, la verdad es

que luego se distancia y asume una posición, sin dejar de renunciar a la utopía socialista, de independencia partidista.

8.- Apenas en los años de 1980 y 1990, los nuevos lectores del país pueden acceder a dos novelas, de tendencia y estética disímiles: *Trabajadores*, reeditada por Editorial El Conejo de Quito en su colección La Gran Literatura Ecuatoriana de los 30, y *En la ciudad he perdido una novela*, que sale por Libresa de Quito en su colección Antares. A esto hay que agregar la edición de una suerte de antología de cuentos, algunos tomados de *Ajedrez* y *Taza té*, en la misma Editorial Libresa en su colección Crónica de sueños. Esto ha permitido que las nuevas sensibilidades lectoras tengan contacto con parte de la obra fundamental de este autor.

9.- Desde 1990, la obra de Humberto Salvador ha entrado en un proceso de relectura y revaloración, dejando atrás el terrible silencio al que fue condenada, y del que ha sabido salir dispuesta a conquistar esos lectores que aparentemente no existían, cuando sucede que sólo estaban extraviados.

10.- Con Humberto Salvador, como con Pablo Palacio, la literatura que aborda “las pequeñas realidades”, en su propio tiempo dejadas de lado, supuestamente por “antihistóricas”, le dan espesor a un discurso en el que esas realidades triviales, marginales, de excepción, tienen su escenario.

11.- De los textos de *Taza té*, “Paranoia” destaca por romper el formato del cuento y ser una *nouvelle* en todas sus partes; este texto se integra autónomamente, junto con *En la ciudad he perdido una novela*, al ciclo vanguardista y fundacional emprendido en la década de 1930 por Salvador.

12.- La poética de la ciudad en Salvador parte de lo que su mirada crítica le revela respecto a la urbe del presente, pero también de lo que la ciudad que desde su imaginario

histórico y personal va tejiendo entre uno y otro texto. No se trata de una ciudad de nombre inventado. En las ficciones salvadorianas ese lugar se muestra y expresa con nombre propio: Quito, al que somete a un amplio y profundo escrutinio. La mirada, las percepciones de Salvador y sus narradores, en relación a ese cuerpo viviente que es su espacio de experiencia, de vida y agonía, siempre está atravesado por la poesía.

La urbe en Salvador es un lugar en donde él y los personajes que transitan por su escritura, entendida como un tapiz, un croquis, no sólo es un punto de encuentro, sino de continuas confrontaciones y desmitificaciones. De ahí que Quito sea persona y personaje en permanente psicoanálisis.

Además, la poética de la ciudad en Humberto Salvador está marcada por todo lo que la modernidad, desde sus malestares, va suscitando en el cronista de una historia no oficial de ésta, sino de quien la configura desde la banda de lo que su compleja estructura de ciudad heterogénea demanda.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Humberto Salvador

Novelas

- En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1920.
- En la ciudad he perdido una novela*, Introducción de María del Carmen Fernández, Colección Antares, v. 94, Quito, Libresa, 1993, 2a. ed.
- Camarada: apuntes de un hombre sin trabajo*, Quito, s.e., 1933.
- Trabajadores: recuerdos de un muchacho desvalido*, Quito, El Conejo, Colección la Gran Literatura del 30, vol. 11, Quito, [1935] 1985.
- Noviembre*, Quito, s.e., 1939.
- La novela interrumpida*, Guayaquil, Reed & Reedl, 1942.
- Prometeo*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1943
- Universidad Central*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1944.
- La fuente clara*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946.
- Siluetas de una dama*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1964.
- La mujer sublime*, Quito, Anales de la Universidad Central, 1964.
- La elegía del recuerdo*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1966.
- Viaje a lo desconocido*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1967.
- La extraña fascinación*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1970.
- La ráfaga de angustia*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1971.

Cuentarios

- Ajedrez*, Quito, Escuela de Artes y Oficios, 1929.
- Taza de té*, Quito, s.e., 1932.
- La lírica resurrección*, Guayaquil, 1967.
- Sangre en el sol*, Guayaquil, Imprenta de la Universidad, 1974.
- Sacrificio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, vol. 79, 1978.
- La navaja y otros cuentos*, Quito, Libresa, Colección Crónica de sueños, 1994.

Poesía

- Sinfonía de los Andes* (Poema premiado en el Ecuador y en la Argentina), s.l. ; s.f.

Teatro

- Intimidaciones: Escenas de la vida femenina*, Quito, s.e., 1925. (Publicada con el seudónimo

- de Jorge Ariel).
- Canción de rosas. Episodio romántico de la vida vulgar*, Quito, s.e., 1925.
 - Amor prohibido: Escenas de la vida íntima en tres actos*, Quito, s.e., 1929. (Publicada con el seudónimo de Jorge Ariel).
 - Bajo la zarpa. Comedia de mi tierra en tres actos*, estrenada por la compañía mejicana “Fernando Soler”, en la función de gala de 9 de octubre de 1928.
 - Bambalinas: El miedo de Amar* (Obra estrenada en función de gala por la Compañía Española Anido-Sebrati).
 - Alta comedia en tres actos*, estrenada por la Compañía argentina “Anido Sebrati”, en la función de gala organizada por el I. Concejo Municipal de Quito, en homenaje a S. M. Isabel I (9 de agosto de 1928).
 - Un prelude de Chopin* (obra premiada en la Argentina).
 - Comedia en un acto y en dos cuadros*, premiada con la medalla de oro en los Juegos Florales Internacional de Bahía Blanca. (República Argentina), 1929.
 - Ha vuelto la juventud. Comedia en tres actos*. Inédita.
 - Sinfonía de los Andes*. Poemas laureado con la “flor natural” en los Juegos Florales Nacionales y con el primer accésit a la “Flor Natural” en los Juegos de la República Argentina. (Libro de los Juegos Florales, 1929).

Ensayo y antologías

- Esquema sexual*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1933; 2a. ed., Quito, Imprenta Nacional, 1934.
- Esbozo del movimiento cultural mexicano*, Quito, 1936.
- Freud o el psicoanálisis*, Río de Janeiro, Calvino, s.f..
- Los fundamentos del psicoanálisis*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947.
- La edad de la novela*, s.l., s.f.
- Panorama del relato en Chile*, s.l., s.f.
- Beethoven-Balzac-Stendhal-Rilke*, s.l., s.f.
- Antología moderna de la poesía ecuatoriana I*, Prólogo de Benjamín Carrión, Quito, Imprenta Municipal, [1949].
- Antología moderna de la poesía ecuatoriana II*, Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Quito, Imprenta Municipal, [1949].

Antologías que incluyen sus cuentos

- Los mejores cuentos ecuatorianos*, Quito, s.e., 1948.
- El nuevo relato ecuatoriano*, Benjamín Carrión, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- “Sándwich”, en *Antología autores ecuatorianos*, Ediciones Iberoamericanas, comp., Quito, Ediciones Iberoamericanas, s.f.
- “Sándwich”, en *Cuento de la generación del 30*, Hernán Rodríguez Castelo, comp., Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 93, s.f., pp. 112-118.
- “Sándwich”, en *Antología del cuento ecuatoriano*, Bonilla Amado, José, comp., Lima, Nuevo Mundo, 1974, pp. 40-44.
- “La navaja”, en *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Viteri, Eugenia, comp., Quito,

- Voluntad, 1988, 2a. ed.
- “Las linternas de los autos”, en *Antología esencial –Ecuador Siglo XX- El cuento*, Alicia Ortega, comp., Quito, Eskeletra, 2004, pp. 197-206.

**b. Textos sobre la obra de Humberto Salvador,
narrativa, vanguardia ecuatoriana, latinoamericana
y europea**

- Adoum, Jorge Enrique, “El realismo de la otra realidad”, en *América latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, UNESCO / Siglo XXI, 1972, pp., 204- 216.
- , Prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- , *Poesía viva del Ecuador –Siglo XX-*, Quito, Grijalbo, 1990.
- Aguirre, Manuel Agustín, *Ensayos escogidos*, Colección Educación y Libertad, vol. 11, Quito, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, 2006.
- Alemán, Hugo, *Presencia del pasado*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.
- Alvarado Tenorio, Harold, *Literaturas de América Latina*, t. II: las vanguardias; la nueva novela, Cali, Universidad del Valle; Centro Editorial, 1995.
- Arias, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.
- Ansaldo Briones, Cecilia, *Cuento contigo: antología del cuento ecuatoriano*, Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993.
- Bajtín, Mijail M, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.
- Barrera, Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006.
- Bauman, Zygmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Ediciones Akal S. A., 2001.
- Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I.*, Madrid, Taurus, 1990.
- Benedetti, Mario, *El ejercicio del criterio. Obra crítica, 1950-1994*, Barcelona, Seix Barral, 1995.
- , “Temas y problemas”, en *América latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México, UNESCO / Siglo XXI, [1968] 1972, pp., 354-371.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991, 4a. ed.
- Boletín Titikaka I (1926-1928)*, Edición facsimilar dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, Universidad de San Agustín, 2004.
- Boletín Titikaka II (1928-1930)*, Edición facsimilar dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, Universidad de San Agustín, 2004.
- Brecht, Bertolt, *Manifiestos por la revolución*, Madrid, Debate, 2002.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.
- Bueno Chávez, Raúl, *Poesía hispanoamericana de vanguardia, Procedimientos de interpretación textual*, Lima, Latinoamericana Editores, 1985.
- Bustos, Guillermo, “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades culturales

- urbanas (1920-1950)” en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*, Quito, Dirección de Planificación I. Municipio de Quito / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1992, pp. 163-188.
- Bustos, Guillermo, “La politización del ‘problema obrero’. Los trabajadores quiteños entre la identidad ‘pueblo’ y la identidad ‘clase’ 1931-34”, en *Ciudadanía e identidad*, Pachano, Simón, comp., Quito, Flacso, 2003, pp. 189-229.
 - Carpentier, Alejo, “Papel social del novelista” en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, pp. 153-171, Barcelona, Laia, 1977.
 - Carvajal, Iván, dir., *La lírica ecuatoriana en el siglo XX: estudios sobre el pensamiento poético*, t. I., Quito, CONUEP / UASB, 1997.
 - Carrera Andrade, Jorge, *Galería de místicos e insurgentes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
 - Carrión, Alejandro; Carrión, Benjamín; Rojas, Ángel F.; Alemán, Hugo; Ribadeneira, Edmundo. et al., *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, v. 30, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
 - Carrión, Alejandro, *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
 - Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, 2ª. ed.
 - Carrión, Benjamín, *Obras. Los creadores de la nueva América. Mapa de América. Índice de la poesía ecuatoriana. El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
 - Ceserani, Remo, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004.
 - Corral, Rose, edit., *Ficciones limítrofes: Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 35-64.
 - Cuadra, José de la, *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
 - Cueva, Agustín, *El proceso de dominación política en el Ecuador*, Quito, Alberto Crespo Encalada, 1980.
 - , *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981, 2ª. ed.
 - Chumacero, Alí, “Prólogo”, en Owen, Gilberto, *Obras*, edición de Josefina Procopio, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 7-11.
 - Díaz, Jesús; Valdés Paz, Juan, “Vanguardia, tradición y subdesarrollo”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, pp. 65-83, Barcelona, Laia, 1977.
 - Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
 - Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, LibriMundi, 1991.
 - Fernández Moreno, César, coord., *América Latina en su literatura*, México, UNESCO / Siglo XXI, México, 1972.
 - Freud, Sigmund, *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
 - , *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)*, en *Obras completas*, t. XV, Buenos Aires, Amorrortu, 1999.
 - , *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*, en *Obras completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1999.
 - , *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 2001.
 - Greenberg, Clement, “Vanguardia y kitsch,” en *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
 - Gallegos Lara Joaquín, *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Alejandro Guerra Caseres, comp., Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, v. 122, 1995.

- Giraldo, Pablo; Viviescas, Fernando, comp., *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1996.
- Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Gorki, Máximo, *Pensamientos sobre la literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1981.
- Grunfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia. 1916-1935*, Madrid, Hiperión, 1997.
- Guerra Cásceres, Alejandro, *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 182-202.
- , "La muerte de la vanguardia: las artes después de 1950", en *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch: Walter Benjamín y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós; ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Jitrik, Noé, *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*, Bogotá, Panamericana, 2001.
- Josipovici, Gabriel, *Confianza o sospecha. Una pregunta sobre el oficio de escribir*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSCO Sede Ecuador / Universidad Rovira e Virgili, 2006.
- Lauer, Mirko, *9 libros vanguardistas*, Lima, Ediciones El Virrey / Agencia Española de Cooperación Internacional, 2001.
- , *La polémica del vanguardismo, 1916-1928*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- , *Musa mecánica: Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Lenin, Vladimir Ilich, *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1979.
- Lopez, Pierre, *Pablo Palacio: entre le drame et la folie. Le cas d'un narrateur équatoein des années 30*, Perpignan, Colección Marges, No. 11, Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan, 1993.
- , "Pablo Palacio: un écrivain équatorien dans la tourmente des années 30", *L'Équateur d'hier et d'aujourd'hui; hommage à Eugenio Espejo. Actes du colloque de l'Université de Nanterre*, 14-15 mars 1995, Paris, Université de Paris X-Nanterre, octobre 1996, p 133-148.
- , *Pablo Palacio: L'expression d'une avant-garde dans l'espace littéraire équatorien des années 1920-1930*, Villeneuve, Septentrion, 2001.
- , "Pablo Palacio o la demencia ordenada en su *Vida del ahorcado; novela subjetiva*", *Actes du colloque international Locos excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana*, Pitiers C.N.R.U.R.A., 2007 (sous presse).
- , "Pablo Palacio y su Comedia inmortal: sobre el teatro ecuatoriano hasta finales de los años 40", *Actes du III colloque international "théâtre, public, société"*, ed. de Daniel Meyran, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan / CRILAUP, 1997 (sous presse).
- , "Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio", édition conjointe de l'UNESCO, de El Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid et du CNRS (à paraître dans la collection Archivos, sous la coordination de Wilfrido H. Corral).

- Lodge, David, *El arte de la ficción. Con ejemplos de textos clásicos y modernos*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- Lukács, Georg, “Los principios ideológicos del vanguardismo, en *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1984, 5a. ed.
- Lunacharski, Anatoli V., *Sobre cultura, arte y literatura*, La Habana, Arte y Literatura, 1981.
- Lyotard, Jean-Francois, “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Micheli De, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999.
- Monteforte Toledo, Mario, Giménez, Gilberto; Sefchovich, Sara; Godinez, Víctor; Barraza, Eduardo, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1976.
- Núñez, César, “Nadie cuenta nada. El sujeto y el `vacío de la vulgaridad` en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en Corral, Rose, edit., *Ficciones limítrofes: Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 35-64.
- Ortega, Alicia, “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”, en *Antología esencial –Ecuador Siglo XX- El cuento*, Quito, Eskeletra, 2004, pp. 7-107
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza, 1994, 9ª ed.
- Osorio, Nelson, edit., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, vol. 132, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX: la gran síntesis y después*, Madrid, Alianza, 1992.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001.
- Owen, Gilberto, *Novela como nube*, en *Obras*, edición de Josefina Procopio, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 146-186.
- Pacheco, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en Sosnowski, Saul, comp., *Lectura crítica de la literatura americana*, t. III: Vanguardias y tomas de posesión, pp. 114-121, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Compilación, prólogo, cronología y bibliografía Raúl Vallejo, Caracas, Colección Clásica, v. 231, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Palacios, Ángela Elena, *El mal en la narrativa ecuatoriana moderna: Pablo Palacio y la generación de los 30*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, Colección Magister, vol. 36, 2003.
- Paz, Octavio, *Los hijos de limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- , *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- , *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- , “Rupturas y restauraciones”, en *Miscelánea II, Obras completas*, vol. XIV, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 192-202.
- Perniola, Mario, *La estética del siglo veinte*, Madrid, Antonio Machado Libros, S. A., 2001.

- Perniola, Mario, *La estética del siglo veinte*, Madrid, A. Machado Libros, 2001 [1997].
- Pérez, Galo René, *Pensamiento y literatura del Ecuador (Crítica y antología)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Pesántez Rodas, Rodrigo, *Del vanguardismo hasta el 50: Estudio histórico, estilístico y crítico de la poesía del Ecuador*, Guayaquil, s.e., 1999.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Madrid, Anagrama, 2001.
- Plejanov, J., *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Moscú, Ediciones de Lenguas Extranjeras, s. f.
- Pöppel, Hubert, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y antología crítica*,
- Posada, Francisco, *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Proaño, Ernesto, *Literatura ecuatoriana*, Cuenca, El Tiempo, 1969.
- Proaño Arandi, Francisco, "Vanguardias ecuatorianas en el siglo XX", en *Letras del Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, No. 185. Quito, agosto, 2003, pp. 4-13. Número monográfico dedicado a la vanguardia ecuatoriana.
- , "La narrativa en el período", en *Historia de las literaturas del Ecuador*, v. 5, Período 1925-1960, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, v. 119, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1933], 3a. impresión.
- Ribadeneira, Edmundo, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed.
- Roberts, David, "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia" en Picó, Josep, comp., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 165-187.
- Robles, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción - trayectoria - documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Rodríguez Castelo, Hernán, "El cuento de la generación de los 30", en *Cuento de la generación de los 30*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 93, s.f., pp. 9-21.
- , "Generaciones y novela ecuatoriana", en *Las pequeñas estaturas*, t. 1, Pareja Diezcanseco, Alfredo, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v., 47, s.f., pp. 11-55.
- , "Humberto Salvador (1909). `Sándwich`", en *Cuento de la generación de los 30*, Guayaquil-Quito, Clásico Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 93, s.f., pp. 107-111.
- Rojas, Ángel F., "La novela en 150 años de vida republicana", Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- , *La novela ecuatoriana*, v. 29, Publicaciones Educativas Ariel, s.l.; s.f.
- Sabrelli, Juan José, *Las aventuras de la vanguardia: El arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Said, Edward W., *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005.
- Salazar, Gustavo, comp., Benjamín Carrión: *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 1995.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Vanguardia artística y vanguardia política", en *Literatura y*

- arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Laia, 1977, pp. 91-97,
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Notas sobre Lenin y el arte”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Laia, 1977, pp. 129-145,
 - Sanguinetti, Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1965.
 - Sarlo, Beatriz, “Público, modernidad y vanguardia desde la perspectiva de la historia literaria y el análisis cultural”, en Schuster, F.; Giarraca, N.; Aparicio, S.; Chiaramonte, J. C.; Sarlo, B., *El oficio del investigador*, pp. 115-126, Rosario, Homo Sapiens, 2001.
 - Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
 - , “Utopías del lenguaje: nuestra ortografía bangwardista”, en Sosnowski, Saul, comp., *Lectura crítica de la literatura americana. t. III: Vanguardias y tomas de posesión*, pp. 122-146, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
 - Silva, Armando, *Imaginarios urbanos: Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo, 1997, 3ª. ed.
 - Slavov, I., “Ironía, nihilismo y vanguardismo”, en *La lucha de las ideas en la estética*, La Habana, Arte y Literatura, 1983, pp. 398-444,
 - Subirats, Eduardo, *Linterna mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997
 - Terz, Abraham, *El proceso continúa. Qué es el realismo socialista?*, Buenos Aires, Sur, s.f.
 - Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona, Tusquets, 1999.
 - vv.aa., *Trece años de cultura nacional. Ensayos. Agosto, 1944-1957*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
 - Vallejo, Raúl, “Prólogo” a *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos* de Pablo Palacio, Caracas, Colección Clásica, v. 231, Biblioteca Ayacucho, 2005.
 - Vieira, León, “Humberto Salvador: novelista y maestro”, en *Doce escritores ecuatorianos contemporáneos y una glosa...*, s.l.; s.f., pp. 151-172.
 - Verani, Hugo J., “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”, en Sosnowski, Saul, comp., *Lectura crítica de la literatura americana. t. III: Vanguardias y tomas de posesión*, pp. 9-66, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
 - , *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 4a. ed.
 - Verdugo C., Jackelin, “El pionero de la vanguardia: Hugo Mayo”, en *Letras del Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, No. 185, Quito, agosto, 2003, pp. 50-63.
 - Vich, Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
 - Videla de Rivero, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*, Cuyo, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.
 - Williams, Raymond, *La política del modernismo: Contra los nuevos conformistas*, México, Manantial, 2002.
 - Yurkievich, Saúl, *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.
 - , *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.
 - , *Summa crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.