

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Áreas de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Políticas Culturales

Sustratos de oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de

*Los que se van* desde los estudios culturales

Juan Antonio Vergara Alcívar

2003

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.

Juan Antonio Vergara Alcívar

Septiembre 30-2003

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Áreas de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Políticas Culturales

Sustratos de oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de

*Los que se van desde los estudios culturales*

Juan Antonio Vergara Alcívar

Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito-2003

## Abstract

*Sustratos de oralidad en la escritura de la cultura popular: un análisis de Los que se van desde los estudios culturales*, intenta establecer la subyacencia de los elementos lingüísticos, estructurales y significativos de la oralidad rural dentro de la escritura artística, especialmente narrativa. El análisis centra su atención en el conjunto narrativo *Los que se van*, perteneciente a la literatura ecuatoriana de los años 30, en el que Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, a través de 24 cuentos (8 cada uno), logran ficcionalizar aspectos relativos a la vida del cholomontuvio del trópico ecuatoriano de la época.

El propósito principal del trabajo consiste en situar al conjunto narrativo en mención, dentro de la transculturación narrativa propuesta por Ángel Rama, específicamente dentro de lo que se ha denominado proyecto de ficcionalización de los recursos culturales de la comunidad oral.

Los niveles de la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión, de la propuesta de Rama, constituyen los ejes estructurantes del estudio, que concluye estableciendo el propósito cultural de legitimar los valores de la cultura popular a través de la escritura -por parte de los autores- antes que una intención social o de denuncia.

## Contenido

Introducción	7
<b>Capítulo I</b>	
La ficción latinoamericana: negación, transculturación, oralidad y escritura	10
1. La negación occidentalista	10
2. La búsqueda de una perspectiva propia	12
3. Oralidad y escritura: transculturación en <i>Los que se van</i>	17
<b>Capítulo II</b>	
La lengua <i>Los que se van</i> : habla y texto escrito	24
1. La ficcionalización de la cultura oral popular	26
2. Oralidad popular y estilo literario	27
3. Sonido-significado en la cultura oral popular	39
<b>Capítulo III</b>	
La estructuración literaria <i>Los que se van</i> : narración oral y escritura	52
1. Contar oral y proceso escriturario	52
2. Voz narrativa y representación ficcional	58
<b>Capítulo IV</b>	
La cosmovisión <i>Los que se van</i> : conceptos y percepciones de la cultura popular	78
1. La construcción de los significados	78
2. La ficcionalización del significado popular	79
2. <i>Los que se van</i> : núcleos de significación	88
- Lo sagrado	84

- El mundo	85
- La vida	89
- La muerte	90
- La identidad	92
<b>Conclusiones</b>	
<i>Los que se van: escritura de la cultura popular</i>	100
<b>Bibliografía</b>	110

## Introducción

La persistencia de los modos y percepciones de la oralidad en la escritura legitima la cultura popular en América Latina. Esta parece ser la percepción de los escritores latinoamericanos al momento de asumir respuestas ante la circunstancia que enfrentaba la tradición interna con una fuerza externa modernizadora. El impulso de esta fuerza modernizadora amenazaba con anclar la literatura de la región en un proceso de mimesis de corrientes, especialmente europeas.

La solución partiría de un proceso de reestructuración de las variadas formas expresivas de la tradición para insertarlas en una nueva estructura, producto de la simbiosis oralidad-escritura. A través de este proceso se apropiaban los elementos peculiares de la oralidad rural, preferentemente, para mediante una cuidadosa selección y aplicación, representarlas en la escritura artística. Ángel Rama lo concibió como un proceso de transculturación inscrito en la narrativa, y lo recoge en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*.

La perspectiva de Rama asume los niveles de la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión como elementos transculturadores de la narrativa latinoamericana. Por este medio, la cultura popular podía legitimar su potencialidad creativa dentro de la escritura. La tarea fue emprendida, especialmente, por José María Arguedas, Juan Rulfo, Joao Guimaraes Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez, a través de una propuesta narrativa que se denominó “proyecto de ficcionalización de lo oral”.

En la visión del presente trabajo, la perspectiva de Rama es aplicable al conjunto de cuentos *Los que se van*, perteneciente a la literatura ecuatoriana de los años 30, a partir de la idea de que su realización responde al propósito cultural de escribir la cultura popular, especialmente oral rural del trópico. Tras el cumplimiento de este objetivo, el análisis se centra en la demostración de la inserción de la oralidad cultural en la escritura, como forma de reproducción de una estructura nueva, donde subyacen significaciones culturales relativas al cholo y el montuvio ecuatorianos, representados en el corpus.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero intenta situar al conjunto narrativo objeto de estudio, dentro del desarrollo de la narrativa latinoamericana, a partir de un devenir del pensamiento crítico y de un marco teórico-crítico de la región. Los restantes se organizan a partir del eje estructurante de los niveles de la transculturación que Ángel Rama propone. De esta manera, la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión regirán las ópticas de cada capítulo que, en su orden, abordarán aspectos relacionados con las posibilidades artísticas y significativas del lenguaje oral rural, las estructuras narrativas del contar oral, los niveles de significación que generan los conceptos y las percepciones que, acerca del mundo y de la vida, formula la comunidad frente a circunstancias cotidianas, y que subyacen en las unidades escritas del corpus *Los que se van*.

No obstante las limitaciones del presente trabajo, aspiramos a que el esfuerzo realizado constituya algún aporte para la comprensión de las posibilidades productivas de la cultura popular a través de la escritura en el Ecuador.

## CAPÍTULO I

### La ficción latinoamericana: negación, transculturación, oralidad y escritura

#### 1. La negación occidentalista

El conocimiento y conciencia de una reflexión propia del pensamiento crítico latinoamericano para la literatura, se ha visto constreñido a una visión de la historia europea-occidental, especialmente española, a partir de los cánones ideológicos y la praxis de la Conquista. Esta es la opinión generalizada a la que han arribado buena parte de pensadores latinoamericanistas al evaluar una realidad determinada por claros intereses de dominación que se concreta, al final, en la negación y ocultamiento de una práctica teórica importante.<sup>1</sup>

Esta mirada exógena ha determinado, consecuentemente, que tales valoraciones se hayan encarnado en la conciencia de los latinoamericanos, a partir de programas ideológicos importados desde la academia europea, con evidentes impactos en la constitución de la identidad.<sup>2</sup>

La reflexión anterior ilustra en palabras la respuesta al hecho de haber puesto tras cortinas un pensamiento sobre la literatura en América Latina, no sólo de ahora sino, sobre todo, de aquel que ya desde tiempos del coloniaje español (s. XVI) surgiera con características criollas, desde una conciencia diferente de nuestros intelectuales. Es que dentro del proyecto hegemónico de una **modernidad**<sup>3</sup> inaugurada con la

Conquista, quedaron fuera aquellas reflexiones que a la vez significaban las expresiones iniciales del pensamiento crítico latinoamericano<sup>4</sup>.

Hacia el siglo XVIII este trabajo había avanzado al punto de intentar registrar toda la producción intelectual de América a través de *Biblioteca mexicana*.<sup>5</sup> Es importante anotar en esta etapa la valoración de la cultura indígena en su proceso cambiante desde 1492 y la crítica de los males de la educación y la cultura en manos de los jesuitas,<sup>6</sup> lo que demuestra que en América existió una tradición de pensamiento crítico que enlazaba la historia y las ideas.

Al iniciarse el siglo XIX el sistema colonial de España en América comienza a derrumbarse y el proceso de independencia política de sus países se inicia. Los movimientos que surgen en esta etapa tienen ya un carácter político con indudables antecedentes de protesta social y política.<sup>7</sup> Exigencias como libertad de agricultura, industrias y comercio, supresión de monopolios y privilegios, abolición de la trata de esclavos y tributos de indios y mestizos,<sup>8</sup> pero sobre todo la expulsión del poder español en América, se abren como caminos hacia la constitución de repúblicas soberanas e independientes.

La literatura comienza a ser la expresión de los pueblos libres con claras intenciones políticas y sociales.<sup>9</sup> Hacia 1816 nace la primera novela hispanoamericana,<sup>10</sup> mientras la poesía y la prosa proclaman un programa civilizador y de independencia política y cultural de los pueblos nuevos del continente.<sup>11</sup>

No obstante los esfuerzos y las intencionalidades fundantes de un pensamiento crítico latinoamericano, sus valores políticos y filosóficos, especialmente, fueron ocultados desde un análisis occidentalista. Cuando el orden del mundo asume cambios radicales con el advenimiento del siglo XX, la reflexión crítica de la literatura y la cultura empieza a ser estudiada desde una dimensión distinta. Esta valoración balancearía lo nuestro –como seres y tierra diferentes– pero también dentro de potencialidades creativas universales. Ángel Rama lo advertiría cuando pensó que “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (1985:11).

## 2. La búsqueda de una perspectiva propia

La circunstancia histórica de América reclamaba procesos apropiados que buscaran el reconocimiento de una originalidad identificatoria. Esta identificación debía provenir de la toma de conciencia de lo propio, una **representatividad**, al decir de Rama (*Ibid.*13), bajo sus condiciones de heterogeneidad “notoriamente distinta de las sociedades progenitoras”, es decir, una condición cultural simbiotizada en la autoctonía aborígen y la española europea. América ya no se situaba concretamente en alguno de ambos lados, era simplemente distinta, otra, y de esa otredad debíase tomar conciencia y exigir y enarbolar su representatividad novedosa al mundo que incluyera, además, el sentimiento de lo nacional, las preocupaciones ancestrales, y también las últimas, en las que el grito del hombre conjugado a la tierra se erigía en reclamo. A partir de sus antecedentes, el ideal de tal representatividad debía madurar, ya en el siglo XX, con el aparecimiento de nuevas perspectivas para mirar lo nuestro. Una de estas perspectivas nace con el concepto de *transculturación*

propuesto por el cubano Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).<sup>12</sup>

La idea de Fernando Ortiz refleja el fenómeno de la transculturación cubana desde el momento de la destrucción de la cultura aborígen hasta el resultado de este proceso.<sup>13</sup> Plantea que la transculturación se procesa desde el inicio de la Conquista, puesto que aún en el choque de culturas en que se produce se van dando procesos de intercambio que generan la creación de una nueva cultura.<sup>14</sup> Esta nueva cultura es característicamente heterogénea. De esta manera la transculturación sería un proceso en el que convergen activamente dos partes (¿ o más?) y en el que ambas sufren o experimentan modificaciones. Aparece, así, una nueva realidad. Esta nueva realidad es como la concibe Malinowski, en su prólogo a Ortiz (1959), una realidad compleja, heterogénea, original y nueva, bajo una dinámica que la transforma en otra distinta. Es entonces cuando nace ese perspectivismo novedoso de la cultura en América Latina. Una cultura, que es producto de un impacto exógeno no recibido pasivamente sin alguna respuesta creadora. Ángel Rama verá la transculturación desde la literatura.<sup>15</sup>

Para Ángel Rama el fenómeno de la transculturación se produce a partir de la interrelación de una dualidad de elementos, puesto que participa, por una parte, el elemento remoto, autóctono si se quiere, y por otra, el elemento foráneo que aporta su novedad a la simbiosis. Esta reflexión nos lleva a concluir que en el proceso transculturador no ocurre una negación del elemento foráneo, tampoco una defensa

romántica de lo propio, sino que en la simbiosis ambas partes aportan en la constitución de una nueva.

La visión de Rama asume gran importancia acerca del proceso, puesto que genera una concepción dinámica del hecho al observar criterios de “selectividad y de invención” no solamente de conservación. Este criterio de selectividad no sólo habrá de aplicarse a lo extranjero sino principalmente a lo propio, por ejemplo en la tradición, dado que permite escoger aquellos elementos capaces de “enfrentar el deterioro de la transculturación” (Rama, 39). En el proceso, entonces, pueden suscitarse pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones (*Ibid.*) que darán como resultado una reestructuración general del sistema cultural.

### 3. Transculturación y literatura

El fenómeno de la transculturación no es sólo visto por sus proponentes para los aspectos estrictamente culturales en el ámbito socioétnico o histórico, éste aborda también el gran espacio de la literatura, específicamente la narrativa latinoamericana.<sup>16</sup> En este campo uno de los criterios de mayor aporte ha sido Ángel Rama, quien desde una visión de los estudios culturales<sup>17</sup> para la literatura, ve en la transculturación narrativa valores que se inscriben en la **lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión**, a partir del tratamiento de lenguajes, prácticas y percepciones rurales regionales con ciudades modernizadas.

Los estudios culturales habían surgido como un nuevo campo de estudio - no disciplina - que intentaba generar respuestas, explicaciones, enfrentamientos,

incorporaciones, nuevas orientaciones a temas y situaciones que podían observarse en las contradicciones sociales, económicas, políticas y pedagógicas de nuestro sistema - mundo moderno y, de una u otra manera, reflejados en una especie de cansancio, “desgaste”, “enfriamiento” de las ciencias sociales. Tales circunstancias demandaban la generación de nuevas actitudes teóricas que revisaran -y cuestionaran- orientaciones tradicionales consagradas, incorporara campos soslayados, ensayara nuevas visiones y reinterpretara conceptos y percepciones, para introducir -por esta vía- nuevas respuestas a la crisis. Técnicamente, la propuesta convocaba la concurrencia de nuevas percepciones para mirar aquellos aspectos contradictorios de nuestro mundo de hoy, reflejados en las ciencias sociales. Dentro de ellas, la literatura.

Los tres niveles, que habíamos señalado, constituyen “una articulación viva y dinámica” (*Ibid.*) que estructura la funcionalidad de la cultura y, en ella, la literatura, especialmente narrativa, latinoamericanas. En este sentido, bien vale traer aquí la observación de Carlos Pacheco (1992) en cuanto al surgimiento de literaturas “alternativas” en Latinoamérica, a partir de la introducción de la escritura alfabética por parte de los europeos, siguiendo la idea de Martín Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico cultural en América Latina* (1991).

Carlos Pacheco resume la idea de Lienhard desde una visión historiográfica al decir que la introducción de la escritura alfabética en la América aborígen al momento de la Conquista, “lejos de constituir un mero cambio técnico, significó la inauguración de una práctica cultural inédita [...] (en) un continente donde [...] se vivía aún en una situación de predominio claro de la oralidad” (Pacheco, 18). Sobre la

base señalada, la opinión de Pacheco es importante, puesto que se asume dentro de la visión transculturadora, que hemos venido siguiendo, para definir y ubicar una expresión que se caracteriza, según este autor, “por una innata hibridez cultural [...] por su vinculación con fuentes orales tradicionales de raigambre indígena o mestiza (o no europea en general) y su simultánea opción por la técnica de la escritura alfabética, con todas las implicaciones retóricas y culturales que tal opción trae consigo” (*Ibid*).

La hibridez cultural a la que alude la cita no es un producto, sin embargo, de una simbiosis armónica entre los elementos del encuentro; tal ocurre en un espacio de intercambio, donde el conflicto, la fricción predominan frente al impacto. Se trata entonces de un intercambio conflictivo en el que lo popular lucha e incorpora sus dosis de valores propios dentro de un área extraña, en ciertos aspectos incomprensibles y fatalistas y con variados matices de violencia. Una textura nueva, distinta, híbrida, albergará la coexistencia de lo que tradicionalmente se había mostrado dicotómicamente como lo popular y lo ilustrado.

Otros autores, como Antonio Cornejo Polar, Antonio Cándido, han señalado los diversos aportes de lo popular a la narrativa latinoamericana. Aportes que se inscriben, generalmente, en elementos testimoniales, fuentes míticas, las peculiaridades de la lingüística rural, la organización patriarcal (o matriarcal) de nuestras sociedades incipientes, los conceptos y percepciones de la vida, del mundo, de la muerte, que ayudan en el conflicto a definir un híbrido literario nuevo, distinto, heterogéneo, controversial desde sus orígenes mismos.

#### 4. Oralidad y escritura: transculturación en *Los que se van*

Los elementos de las culturas orales de ámbito rural adquieren presencia en la literatura –especialmente narrativa– a través de un proceso cuidadoso y selectivo de ficcionalización. Esto implica el paso de la oralidad a la escritura, cuyo principal resultado es la producción de una narrativa escrita, con fuertes sustratos de oralidad. Bajo este proceso denominado “proyecto de ficcionalización de lo oral” emprendieron con grandes aciertos, una rica producción novelesca José María Arguedas (Perú), Joao Guimaraes Rosa (Brasil), Augusto Roa Bastos (Paraguay), Juan Rulfo (México) y Gabriel García Márquez (Colombia). En nuestro país este intento se ve reflejado en importantes producciones, para citar *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas, en la novela y, *Los que se van*,<sup>18</sup> en el cuento, colección narrativa objeto del presente trabajo.<sup>19</sup>

El denominado “proyecto de ficcionalización de lo oral”, a partir de los teóricos mencionados, en el punto anterior, se inscribe dentro del fenómeno de la transculturación narrativa en América Latina y consiste, según las mismas fuentes, en la apropiación de los elementos peculiares de la oralidad –rural preferentemente– para, mediante una cuidadosa selección y aplicación, representarlas en la escritura. El resultado, una escritura artística con efectos de oralidad, un discurso de escritura oral, como se lo identifica mejor.

Desde mi visión, el corpus ecuatoriano *Los que se van* anticipa el proceso de la idea transculturadora de Ángel Rama, puesto que concibe y comprueba la capacidad de inserción de la oralidad en la escritura artística. Esto posibilitó la creación de una nueva y distinta entidad lingüística, donde coexisten elementos de espacios culturales disímiles. Una nueva entidad que, en este caso, constituye el producto de la unidad de un “ensueño” creativo no obstante la naturaleza heterogénea y controversial que permea las circunstancias de concepción, de contenidos y de objetivos que sus autores ponen

#### AL FRENTE:

Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa.

Pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que la creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más.

Los Autores.<sup>20</sup>

En *Los que se van*, cada autor ha aportado con ocho cuentos que, en orden alternante, aparecen en la edición original de 1930 y en la que me remito en el presente estudio:

Enrique Gil Gilbert : “El malo”, “Por guardar el secreto”, “La blanca de los ojos color de luna”, “¡Lo que son las cosas!”, “Juan der diablo”, “Montaña adentro”, “El tren” y “¡Mardecido llanto!”.

Joaquín Gallegos Lara: “El guaragua”, “Er sí, ella no”, “¡Era la mama!”, “Cuando parió la zamba”, “El tabacazo”, “Los madereros”, “Al subir el aguaje” y “La salvaje”.

Demetrio Aguilera Malta: “El cholo que odió la plata”, “El cholo de la atacosa”, “El cholo del cuerito e venao”, “El cholo del tibrón”, “El cholo que se vengó”, “El cholo que se fue pa Guayaquil”, “El cholo de las patas e mula”, y “El cholo que se castró”.

\* \* \*

Luego de este intento por situar el conjunto narrativo *Los que se van*, objeto del presente estudio, dentro del desarrollo de la narrativa latinoamericana, a partir de un devenir del pensamiento crítico y de un marco teórico crítico, me propongo canalizar el trabajo desde el concepto de transculturación propuesto por Ángel Rama para la narrativa en América, pero bajo la estricta conciencia de que sus autores no escriben en esta línea al momento de la entrega del libro.

La propuesta de Rama, como ya se ha establecido, antes de ser madurada por él, vendría de la idea de transculturación cultural cubana con Fernando Ortiz (1940). Sin embargo, los niveles del proceso transculturador en la narrativa que propone Rama, inscritos en la **lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión**, se acogen perfectamente al propósito cultural de escribir artísticamente lo oral popular,

pensando en las posibilidades de inserción de la oralidad en la “totalidad o casi totalidad de los hechos humanos”<sup>21</sup>. De esta manera, estos tres niveles propuestos por Rama, constituirán el hilo conductor del análisis en los capítulos siguientes.

---

**NOTAS:**

<sup>1</sup> Nelson Osorio Tejeda y Luis Hachim Lara en *Para una historia del pensamiento crítico literario en América Latina* (programa de materia de curso de maestría en Estudios de la Cultura, Universidad Andina “Simón Bolívar”, Quito, 2002), además de esto creen que “Habitualmente en los medios académicos, al estudiar los antecedentes y formación de esta disciplina (lo hacen) sin ninguna referencia a la tradición, latinoamericana a la que debiera articularse nuestra práctica actual”. La idea de Osorio y Hachim es lograr el “conocimiento de una práctica teórica que tiene en nuestro medio una larga tradición y que se articula tanto a la historia literaria como a la historia de las ideas”.

<sup>2</sup> Para Nelson Osorio, *Literatura y lingüística. Para una historia de la crítica literaria en nuestra América*, versión de la investigación “La formación del pensamiento crítico-literario en la Colonia. Antecedentes de la crítica actual” para exposición oral en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1997, dolorosamente, hoy, debemos “constatar que más de cinco siglos después la realidad cultural de nuestra América sigue siendo estudiada, comprendida, organizada y hasta valorada en función de parámetros exógenos. Es decir, todavía seguimos siendo objeto para la mirada del otro”.

<sup>3</sup> El término modernidad se asume aquí desde la visión de Enrique Dussel, quien es uno de los investigadores más profusos de América Latina. En su libro *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*, sostiene que 1492 es la fecha del nacimiento de la modernidad. La concibe como un proceso histórico con origen europeo medieval dado a partir de la autodefinición de Europa como un “yo” capaz de enfrentarse con el “otro”. Esta definición ocurre al vislumbrar en la alteridad un sujeto de dominación y colonización. El despertar de tal “ego” sólo pudo darse cuando España logró expulsar de Granada a los moros, que habían permanecido en su territorio durante siete siglos, precisamente el año en que invadiera a la hoy América. La modernidad, de esta manera, adquiere para Dussel un carácter de violencia sacrificial que llega al genocidio. Otra es la opinión de Bolívar Echeverría, para quien el fenómeno de la modernidad obedece a la tentación de cambiar el mundo a fines del siglo XVIII, a partir de lo que se llamó la Revolución Industrial. Para información mayor ver su *Las ilusiones de la modernidad*.

<sup>4</sup> Entre estas expresiones la del mestizo mexicano Fray Diego Valadés, de quien en 1579 se publicara en latín su *Retórica cristiana* (Perugia - Italia), en la que se argumenta que si se trata de predicar y llevar el evangelio a los indios, el predicador cristiano debe también conocer la tradición y la historia de los indios, además de usar los medios de comunicación propios de su cultura, para hacer más eficaz la acción predicadora. Otros trabajos, como los de una poeta anónima peruana (*Discurso en loor a la poesía*), como los de Antonio de León Pineda (*Epítome de la biblioteca occidental y oriental, náutica y geográfica*) en 1629, otra la de Juan Espinosa Medrano, El Lunarejo, peruano, (*Apologética en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas españoles*) 1662.

<sup>5</sup> *Biblioteca mexicana* es un sorprendente esfuerzo de Juan José Eguíara y Eguren.

<sup>6</sup> El reconocimiento del quiteño Eugenio Espejo es insoslayable, puesto que incorpora en América la crítica periodística, especialmente en *El Nuevo Luciano de Quito o Despertar de los ingenios*. Son igualmente importantes Antonio Alcedo Bejarano (ecuatoriano), José Eusebio Llano Zapata (peruano), Mariano Baritain de Sousa (brasileño).

<sup>7</sup> El levantamiento de Tupac Amarú constituye un hecho relevante en esta etapa.

<sup>8</sup> Recientemente Alexia Ibarra Dávila ha publicado un interesante estudio sobre el asunto del mestizaje: *Estrategias del mestizaje. Quito a finales del siglo XVIII*, Quito, Abya-Yala, 2002.

<sup>9</sup> La tendencia neoclásica con su rasgo fundamental del predominio de la razón y el equilibrio en confrontación con las formas recargadas del barroco colonial, permiten una recolonización social del ser americano y su relación con la naturaleza, para enarbolar las ideas de libertad de pensamiento como base racional de las ciencias y la filosofía, autoridad de voluntad del individuo frente al “derecho divino” de los reyes y la división del Estado en tres poderes independientes.

---

<sup>10</sup> *El periquillo sarmiento* del mexicano José Fernández Lizardi.

<sup>11</sup> Son por demás importante aquí Andrés Bello, José Joaquín de Olmedo, José Martí, Simón Bolívar.

<sup>12</sup> Para su prologuista de *Biblioteca Ayacucho*, Julio Le Riverend (1987) el **contrapunteo** se inscribe en las líneas de un pueblo capaz de ser dueño de sí. El concepto de transculturación viene dado desde una apariencia residual que implica los aspectos histórico-económicos de su Cuba y desde una formación científica del funcionalismo, detectado por Malinowski (p. XXIV) en el sentido del reconocimiento del fenómeno de interpenetración cultural, con el que se inaugura el mestizaje en América, a partir de un proceso devastador, inolvidable y despreciable que, sin embargo, trajo entre sus crueldades el germen de la creación de una nueva cultura que se presentaba renuente a olvidar o a asimilar tanto el pasado como el presente, tanto lo propio como lo foráneo.

<sup>13</sup> Ortiz establece, para esto, etapas conceptuales de acuerdo a cada fase histórica: llama **desculturación o exculturación** a la parte correspondiente a la destrucción de lo aborígen, luego llama **inculturación (aculturación)** a la etapa de dominación por parte de los conquistadores, luego **transculturación** a la fase de intercambio del proceso en el que participan ambas partes y, finalmente, llama **neoculturación y transculturación** al nacimiento de una definición de la cultura producto de todo el proceso. Hay otros autores como Gonzalo Aguirre Beltrán, que aborda el proceso desde otra terminología: **ad-culturación y transculturación**. *El proceso de aculturación*, México: Universidad Nacional de México, 1957. Citado por Ángel Rama, 1985, 33.

<sup>14</sup> Esta idea parece ser compartida por Mariano Picón Salas, para quién “Las formas de la cultura europea penetran desde el comienzo en los centros urbanos que se fundan en América en el siglo XVI, aunque la originalidad del ambiente impone el precoz apareamiento de fuerzas mestizas”, *De la Conquista a la Colonia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 69.

<sup>15</sup> Antes de escoger y madurar la propuesta de Ortiz acerca de la transculturación en obras literarias, Ángel Rama observa en este autor tres momentos de corrección obligadas al proceso. En primer lugar una, “parcial desculturación”, en donde la aculturación se presenta sobre determinados aspectos de una cultura y el ejercicio literario, en segundo lugar la incorporación de elementos ajenos a una cultura considerada propia y, en tercer lugar una “recomposición” de la cultura a partir de elementos tanto de los supervivientes como de los que ingresan de otras. Criterio con el que Rama no comparte. Para Rama “el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) esta compuesta de valores ideosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, carencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular [...] como sobre las aportaciones provenientes de fuera” (1985. 33-34). Según el autor, aquí son importantes los criterios de selectividad y de invención que garanticen la “plasticidad” y la creatividad de una comunidad cultural (*ibid*, 38).

<sup>16</sup> La perspectiva de la transculturación ha sido acogida ya por críticos (como Ángel Rama, Martín Lienhard, Carlos Pacheco) ya por novelistas (como Joao Guimaraes Rosa, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, entre los más importantes) para ensayar una mirada y una práctica de hacer y producir conocimientos en la literatura latinoamericana.

<sup>17</sup> La reflexión en torno a establecer definiciones sobre los estudios culturales tiene, a mi modo de ver, punto de partida en la discusión acerca de la conceptualización y asimilación que, tradicionalmente, han asumido escuelas, pensadores y hasta clases en torno a lo que es cultura, quienes la portan y quienes la detentan, no siempre ajenos a intereses de grupo inscritos en aspectos de orden político, social, económico, étnico y hasta sanguíneo. Así, el surgimiento de los estudios culturales como campo de estudio, constituye desafíos, rupturas, continuidades que son respuestas a los procesos de crisis y contradicciones políticas, sociales, económicas y pedagógicas de nuestro sistema-mundo moderno. En la literatura - y en general las ciencias sociales- significaría el abordaje de una serie de cuestionamientos de nuestro mundo de hoy inscritos en ella, y que pueden ser vistos desde esta óptica. Jhon Beverlei, Beatriz Sarlo, Catherine Walsh, Walter Mignolo, ..., son autores que constantemente discuten el tema.

---

<sup>18</sup> “Hacia 1930, en Guayaquil, Ecuador, tres jóvenes entre 18 y 21 años de edad habían reunido sus cuentos para publicarlos bajo el título *Los que se van*”, anuncia la nota editorial de *Clásicos Ariel, biblioteca de autores ecuatorianos # 30*, ZEA & PALADINES Editores, para introducir la colección de 24 cuentos firmados por Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, situados por la crítica y la historia literarias como “Grupo de Guayaquil”, correspondiente a los años 30 de la costa ecuatoriana.

<sup>19</sup> El análisis se remite a la edición ZEA & PALADINES Editores, ya señalada.

<sup>20</sup> Texto de presentación de *Los que se van* por parte de los autores, *Clásicos Ariel, # 30*, Guayaquil, Cromograf S.A., s.f. p.9, al que me remito en el presente trabajo.

<sup>21</sup> Para Esteban Monsonyi el contexto de oralidad no sólo se inscribe entre los reconocidos límites de la comunicación verbal u oral, puesto que llega a abarcar otros espacios dentro de su ámbito, inherentes a las actividades diarias del hombre. Según él “la oralidad, a pesar de su amplio margen de independencia, se inserta de manera directa e indirecta en la totalidad o casi totalidad de los hechos humanos, con los cuales interactúa constantemente, dando origen a una influencia mutua y creativa”. “La oralidad”, *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y del Caribe*, Quito, Abya - Yala. 1990, p. 7.

## CAPITULO II

### La lengua

#### *Los que se van: habla y texto escrito*

##### **1. La ficcionalización de la cultura oral popular**

La legitimación de la cultura popular como elemento de producción artística, ha venido siendo utilizada y balanceada, especialmente a partir de la dualidad creador-crítico literarios. La base de estos empeños se ha inscrito, insistentemente, en el conocimiento y la revalorización de las expresiones populares, para determinar sus posibilidades y grados de representación y producción estéticos. La novela, el cuento y la crítica literaria se han constituido, de esta manera, en los lugares de esta legitimación, bajo los procesos de encuentro y de fricción que, finalmente, generan la creación de un nuevo producto cultural de características heterogéneas, en donde perviven elementos de las partes interactuantes.<sup>1</sup>

La representación de la peculiaridad de la cultura popular, dentro de un espacio estético literario, constituye el proceso de ficcionalización de los recursos expresivos de la comunidad popular. Tal representación no ocurre de manera directa, o de transcripción exacta, sino a partir de un proceso de selectividad y de reelaboración, en el que pueden suscitarse pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones (Rama, 39).<sup>2</sup> Técnicamente se trata de la aprehensión de los modos más genuinos de hablar, de sentir y de

pensar de los miembros de la comunidad popular para representarlas en la escritura.

La lengua como uno de los elementos transculturadores en la narrativa, desde la visión de Rama, actúa, bajo estas condiciones, con todas sus potencialidades en los cuentos ecuatorianos *Los que se van*<sup>3</sup>. Para este crítico las formas dialectales del español americano<sup>4</sup> llegarían a alternar con las de la culta, a partir de la aparición de los regionalistas, cuyo advenimiento procuraría

Un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales, con fines de ambientación realista. No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales.<sup>5</sup>

Se trata de un trabajo de concienciación del valor de las culturas populares, cuya asimilación al campo de la literatura demanda fuertes conflictos, a partir del encuentro de *imaginarios* culturales diferentes, inscritos en la tradición y la modernidad. En éstos, la lengua, en sus expresiones natural y técnica –oral y escrita– interactúan conflictivamente en el proceso de generación de un nuevo producto. Tal conflictividad ya había sido oteada por José María Arguedas, para quien:

La búsqueda de estilo fue larga y angustiosa, realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno: comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura y difícil cuestión... era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.<sup>6</sup>

La cita de Arguedas anuncia, con mucha anticipación, la opinión de Rama en cuanto a la participación del nivel de la lengua dentro de un proceso

transculturador en la narrativa latinoamericana. Mientras Arguedas alude a una “reconversión del idioma” a partir de los “desordenamientos sintácticos” populares que proporcionan un “instrumento -lingüístico- adecuado” para la expresión literaria, Rama advierte que “no se trata - solamente -<sup>7</sup> de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida” por aquellas formas aberrantes de la expresión local rural, en un proceso por el cual lo popular inscribe su capacidad de inserción y creación dentro de lo “culto”. Esto, en su visión estética, constituye la narrativa escrita. De esta manera, la escritura de la cultura popular se produce impregnada de fuertes rasgos de lenguaje oral, cuyo discurso narrativo final -ficcional- habrá incorporado, mediante esos procesos de selección y reelaboración, las peculiaridades lingüísticas de la tradición dentro del espacio de la modernidad.

La colección de cuentos *Los que se van* legitima la cultura popular a través de la inserción de la oralidad en la escritura. Tal legitimación, materializada en veinticuatro cuentos de tres jóvenes autores ecuatorianos,<sup>8</sup> será el trabajo de una selección y una representación, en cuya unidad ficcional perviven elementos de la oralidad popular.<sup>9</sup> La alternancia de lo oral con la escritura configuran, desde el principio, la intencionalidad de hibridación de la cultura popular con la académica.

La inscripción de un poema de Joaquín Gallegos Lara -uno de sus autores- abre el gran portón para ingresar a la novedad del libro, cuyo título al anunciar una partida, es decir, el desaparecimiento de lo tradicionalmente considerado

“otro”, “allá”, “menos”, “pintoresco”, también anuncia, como contraparte, el advenimiento y el reconocimiento de ese “otro” como nuevo elemento, integrándose a un mapa humano y a una técnica artística, antes desdeñosos y discriminantes:

Los que se van

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

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

El poema de Gallegos Lara revela, emotiva y estructuralmente, el propósito cultural del grupo. Tal propósito sitúa como instrumento de expresión a un tipo étnico ecuatoriano, cuyo peligro de desaparición preocupa a los autores. De esta manera, la preocupación primordial se centra en la expresión del contenido, de una realidad, pero sin descuidar las demandas estéticas, como frecuentemente ocurre cuando se trata de “literaturizar” los aspectos socioculturales de la comunidad popular,<sup>10</sup> es decir, los autores quisieron plasmar artísticamente una realidad cultural sin caer en la denuncia social.

## **2. Oralidad popular y estilo literario**

El logro de una función estilística del lenguaje oral popular no es la simple traslación de las formas típicas de expresión a la escritura, en cuyo caso sólo constituirían un testimonio lingüístico. Se trata, ya lo hemos dicho, de la aprehensión de los modos más sensibles de tales formas para que, luego de una

cuidadosa selección, cumplan la tarea de representación ficcional. Sin embargo, la apropiación del lenguaje y las formas típicas de expresión coloquiales populares, en el intento de ficcionalización, deberá cuidar que su carácter oral original no se pierda totalmente en la narración escrita, de manera que ofrezcan y produzcan una impresión de oralidad en el lector, además de generar la producción de significados.<sup>11</sup>

Muy contrariamente a la opinión de buen número de teóricos, para quienes los cuentos sociales orientan su preocupación hacia un contenido cruel extraído de la realidad, sin atender los aspectos técnicos,<sup>12</sup> *Los que se van* –vistos como tales- transita por los senderos de la estilización de lo popular, a partir de las potencialidades del lenguaje y de las estructuras y procedimientos narrativos del orbe oral local. Allí la estilización y la carga semántica vienen dadas por la alternancia y el diálogo de la emotividad contenida en el lenguaje popular de los personajes con el lenguaje académico del narrador.

Yo hei matao... Soy asesino... ¡Pero estoy contento!  
 ¡No! No soy asesino... Hei matao porque a él le llegó la hora.  
 ¡Nada más!... Yo soy un desgraciao!  
 ¡Un desgraciao! ¡Un desgraciao!

Un perro aulló a la noche. La noche sollozó hiriente,  
 con sarcasmo, a la alegría del hombre que acababa de matar.

“Montaña adentro”, Enrique Gil Gilbert<sup>13</sup>.

No supo cuantas cuadras había corrido. A pie. Metiéndose en los brusqueros. Dejando tiras de carne en los grises i mortales zapanes de los alambrados.

- Para, negro mardecido!
- Dale vos la vuelta por ahí.
- Ha sido ni venao er moreno.

“¡Era la mama!”, Joaquín Gallegos Lara.

Tei amao como naide ¿sabés vos? Por ti mei hecho marinero y hei viajao por otras tierras... Por ti hei estao a punto de ser criminal y hasta hei abandonao a mi pobre vieja: por tí que me

habís engañao y te habís burlao e mí... Pero mei vengao: todo lo que te pasó ya lo sabía yo antes.  
 ¡Por eso te dejé ir con ese borracho que hoy te alimenta con gorpes a vos y a tus hijos!

“El cholo que se vengó”, Demetrio Aguilera M.

Como vemos, la utilización del lenguaje coloquial popular como recurso ficcional en los cuentos *Los que se van*, viene dado no a través de la burda mezcla de lo oral con lo escrito, sino a partir de una sutil alternancia, donde el coloquio y el monólogo popular dialogan con una estructura lingüística grafémica, inscrita en un narrador de indiscutible rango académico. En este sentido, podríamos establecer distancias entre el proceso de ficcionalización de lo popular que llevaron adelante García Márquez, Roa Bastos, Guimarães Rosa y, especialmente, Juan Rulfo, y el que aplicaron los autores en *Los que se van*. Rulfo, por ejemplo, al realizar una apropiación literaria de los elementos populares orales, los somete a un proceso estilístico sumamente técnico para producir un discurso altamente elaborado.<sup>14</sup> El producto de este proceso tan “sofisticado” será una obra narrativa que produce en el lector una **impresión de oralidad**, a la manera como lo concibe Martín Lienhard,<sup>15</sup> pero donde la textura de lo oral ha perdido, naturalmente, mucho de su candor original.

*Los que se van* lleva a cabo el proceso ficcional de lo popular sin recurrir a excesos técnicos de refundición verbal, pero sin descuidar el impacto estético. La candorosidad aberrante del lenguaje oral rural subyace en el texto escrito conservando una correspondencia íntima con su medio físico y espiritual. La palabra es portadora de una connotación identitaria con la situación social y psicológica de un individuo visto antes como instrumento de explotación, como

carga social y como rasgo pintoresco de una región, en un conjunto de cuentos donde “las historias son contadas con el vocabulario y la sintaxis usadas por los cholos y montuvios pobres”<sup>16</sup> de la costa ecuatoriana.

La tarea de representación ficcional de la cultura popular en los cuentos que nos ocupan, se apoya, preferentemente, en la utilización de las formas típicas de expresión coloquial y monológicas. Estas formas expresivas son portadoras de determinados efectos que tiene el lenguaje oral popular durante la comunicación, en la que las repercusiones sonoras adquieren suma importancia. De ahí, entonces, la importancia de la lengua hablada como materia prima de ficcionalización en *Los que se van*.

La lengua hablada es reiterativa, necesita frecuentemente recurrir, volver a sus recursos repetitivos para cumplir su función comunicativa, puesto que estos permiten avanzar, impulsar, retroceder, retomar su discurso. En los cuentos *Los que se van* la función reiterativa del habla popular se cumple desde distintos niveles. Uno de estos niveles lo podemos observar en el cuento “El malo” de Enrique Gil Gilbert. Allí el uso reiterado de la conjunción *i*,<sup>17</sup> distribuida estratégicamente en el texto, promueve una impresión de englobamiento y, además de impulsar el desarrollo de la narración, contribuye a connotar el halo trágico que respira el cuento:

I seguía meciendo.  
 I el pequeño [...] no se dormía.  
 I más i más lo sacudía.  
 I se puso a dar saltos alrededor de la criatura.  
 I saltaba i más saltaba a su alrededor.  
 I de donde cayó er machete?  
 I se asustó. El diablo debía estar en el cuarto.

I asustado salió.  
 I si su mamá le pegaba?  
 I corría.  
 I todos se apartaban.  
 I se quitaban.  
 I lloró asustado. I vio: El diablo.  
 I cuando todos los curiosos se fueron i quedaron solos los cuatro, María, la madre lloró.  
 Lo abrazó i lo llevó junto al cadáver.  
 I allí abrazó a su hijo muerto i al vivo.

El sustrato de oralidad se manifiesta en “El cholo de la atacosa” de Demetrio Aguilera Malta, cuando la aliteración de la lengua hablada produce vibraciones de sonidos a través de la repetición de consonantes insertas en sílabas seguidas de vocales.<sup>18</sup>

No pudo aguantarse:

- So perra... **Sé que te revo**rcás con todo **er** mundo. **Sé que** no valés pa **que te** quiera naide. ¡**Más que** perra! **Quédate** con **tus carnes que** queman. Me largo pa no **vorver** más.

La redundancia de expresiones dentro de un texto corto revela la tendencia característica del lenguaje para enfatizar el mensaje:

La arrinconó. En la popa. Casi envueltos en el vestido rojo de las llamas. Ella gritó. Corrió. Trato de arrojarse por la borda. Pero...  
**El desgraciao** se acercó más. **El desgraciao** la cogió. La apretó a su cuerpo. **El desgraciao** le clavó los ojos que eran dos machetazos...  
 Tenés que ser mía.

“El cholo que se castró”, Demetrio Aguilera Malta.

- Y me preguntaron como me llamaba.
- ¿Pa qué?
- Yo que sé... **Yo les dije**... Que a quien le había compraó esto... **Yo les dije** que era el mesmo taita ya finao [...]
- ¡Qué preguntones!
- Después, qué no más tenía... **Yo les dije** que mi mujer y mis hijos y se rieron toditos.

“Tren”, Enrique Gil Gilbert

Un recurso de significación del lenguaje coloquial popular lo constituye la onomatopeya. Ésta, ubicada en el nivel fonemático, como cualidad sonora del habla, consiste en la reproducción de sonidos evocados por la estructura

fonemática de la nominación o de la acción de un objeto determinado. La característica reproductiva de la onomatopeya la sitúa como un recurso repetitivo de la comunicación verbal que se orienta hacia la generación de significados. Es posible, sin embargo, que sus efectos sonoros no se presenten con tanto impacto auditivo en el texto escrito, lo que determina que el lector los asimile de manera más difusa, como en una forma sugerida.

En *Los que se van*, no obstante que la comunicación cotidiana del cholo y el montuvio –aún en el texto mismo– ofrezca, de manera general, una impresión onomatopéyica, la utilización del lenguaje popular se presenta como un instrumento de reforzamiento de las cualidades sonoras de la voz de los narradores, para proyectar un efecto contextualizador. En “Ér sí, ella no” de Joaquín Gallegos Lara, el sonido de las olas se reproduce a través de una onomatopeya: “La canoa balumosa se movía en el **chis - chas** de las leves olas en sus costados”. En “Cuando parió la zamba”, del mismo autor, la onomatopeya se produce a partir de una comparación violenta: “Un chanco roncaba en el polvo... como un cantor borracho carraspea...” En “El malo” de Enrique Gil Gilbert no hay necesidad de la estructura sintáctica para que la onomatopeya produzca el significado. La incorporación de “¡Agú jagú! Agú!”, “Güio! Güio!”, “Ji, ji, Ji”, sin otro anuncio, lo logra y, en su “Juan der diablo” se reproduce el sonido onomatopéyico a través de una sencilla metáfora del río y la serpiente: “El río – en su corriente – era una culebra enorme que avanzaba. Chis - chas, chis - chas. El secreto de una canoa violando el agua”. Demetrio Aguilera Malta en “El cholo que se castró” reproduce la onomatopeya a partir

de la violencia campesina. La imagen del machete florecido en relámpago genera sonidos violentos: "... y saltaron los machetes. Florecieron en relámpagos. Chocaron. Gritaron. Rugieron".

La escritura de la cultura popular, debe atender también a aquellos usos reiterados de términos que tiene la comunicación verbal cotidiana, donde cumplen, a través de su repetición, función enfatizadora y totalizadora del contenido del mensaje. El trabajo del autor-reelaborador generará la producción de significados afines a su intencionalidad y al contexto de origen dentro del texto escrito. La repetición de verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios, otros, contribuyen hacia este objeto en *Los que se van*:

"Nicasio saltó. Bogó. Bogó. Bogó con rabia. Sin mirar hacia atrás".<sup>19</sup>

"¿Sabés vos? Tei ganao. Pero te vas... Yo hei fregao a too er mundo. Mei tirao a las mujeres quei querío. Hei macheteado a too er que se atravesó en mi camino... ¿Pero vos? Yo quiero que te largues".<sup>20</sup>

"El cholo corre con su trofeo inútil en la mano... Corre. Corre. Corre. Hasta que vacila y cae".<sup>21</sup>

"Te vi acercar a la orilla. Te vi hundir en el agua tu prieto cuerpo. Te vi coger bejucadas de espumas en la mano....."<sup>22</sup>

"La Gume pasó calles... Subió i bajó tropezando con las paredes, resbalando sobre las cáscaras, ensuciándose con el lodo de la tierra i el agua de los aseos. Pasó sin mirar donde tenía puestos los ojos".<sup>23</sup>

"Cayó con estrépito impensado.  
Rozaba follaje contra follaje.  
Tropezaban las ramas contra las ramas":<sup>24</sup>

"Banchón trabajó. Banchón reunió dinero. Banchón puso una cantina. Banchón - envenenando a su propia gente- se hizo rico. Banchón tuvo islas i balandras. Mujeres i canoas...".<sup>25</sup>

"Yastá.  
Rojos los cuerpos vibrantes y los machetes brincadores.  
Rojo el cielo.  
Rojo el mar.  
Rojo el sol".<sup>26</sup>

“No recordaba bien... Acaso él intentó poseerla. Acaso ella protestó. Acaso él la tiró del caballo. Acaso la golpeó. La golpeó demasiado. Acaso alguien la hizo daño después...”<sup>27</sup>

“La bía sartao. De canoa a canoa. La bía apretao contra su cuerpo, la bía besao. Por más que ella protestara...”<sup>28</sup>

“¡Solo!  
Siempre la sabana lo sintió galopar solo sobre su vientre. Había pasado allí su valiente juventud, su arrogante madurez.  
¡Solo!”<sup>29</sup>

La lengua oral, especialmente en la narración, encuentra en lo contado mucho de su fuente argumental. Esto determina que, frecuentemente, esté remitiéndose a un pasado transmitido oralmente, como forma de proyección y perdurabilidad. La recurrencia a lo acontecido también determina sus preferentes y constantes referencias a lo dicho, es decir, a lo contado por otro u otros.<sup>30</sup> Se trata de reiteraciones en las que el verbo **decir** asume usos y conjugaciones diversas e irreverentes que están, indefectiblemente, determinadas por el horizonte cultural del usuario.

En los cuentos *Los que se van* las referencias a lo dicho se inscriben en dos vertientes constituidas por los personajes –cholos y montuvios– de raigambre oral popular y por los narradores –como ya hemos denominado– de procedencia académica, pero es indiscutible que estas recurrencias a lo dicho, por parte de ambos rangos dentro del texto, están orientados hacia el propósito de escribir lo popular. De esta manera, el verbo decir es llevado al texto escrito con **pérdida de consonantes**, similares al uso aberrante de la realidad lingüística rural (“¿Qué ices?”), con **formas contraccionales** de uso corriente en el pasado, pero conservados en el habla popular (“**Dizque le daban ataques**”), aún **con deformaciones de éstas** (“**Iz** que había estao con la mujer der chino Eustaquio. **Iz** que hacían tiempos andaban en enredos. I ahora le habían dicho

ar chino”). Otras veces en la **forma redundante en que se emplea el verbo decir en la lengua conversacional popular** (“Y ar fin no mi **has dicho** cómo fué **lo que te dijo** ella que hicieras...”). También en **forma referencial** afín y soporte de la contracción (“Guayaquil ... **Le habían hablao** de la gran ciudad. **Diz** que era enorme. Enormísima. **Diz** que tenía casas de todos los colores. Llenas de gente. **Diz** que aunque lloviera –los cristianos usaban unas cosas raras para taparse– nadie se mojaba. **Diz** que llegaban a ella –quien sabe de donde– barcos negros. Que echaban humo...”).<sup>31</sup>

El hombre rural, para expresar su estado de ánimo o para explicar asuntos que su lógica y su sentido no consideran, recurre al lenguaje comparativo con mucha frecuencia. En los cuentos *Los que se van* este uso lingüístico está expresado en frases cortas y directas. Como es obvio, no poseen una gran estructura técnica, artísticamente elaborada; sin embargo, todo el conjunto narrativo ofrece una sorprendente riqueza de comparaciones, logradas, preferentemente, a través de metáforas simples, violentos e ingeniosos símiles y frases con similar función que, contribuyen a la producción de significados identitarios ligados al hombre y a la tierra. Una muestra de tan antológica riqueza:<sup>32</sup>

“- Ej er diablo er mui picaro pero siace er chancho–rengo...” (a).

“La plata. La mardita plata! Se le enroscó en el corazón, tal que una equis rabo de hueso” (b).

“El agua del río era de oro sucio”. (c).

“¡Más que perra! Quédate con tus carnes que quemán”. (d).

“Ha sido ni venao er moreno” (e).

“La noche ta oscura como boca e lobo”. (f).

“Como con candao se ha quedao”. (g).

“La mujer embarazada ej pior quer muerto di amaliadora: lo pone pujón a uno”. (h).

“Dijo quer cristiano ej mismamente como er ratón y como er zorro, que nace pelao y colorao y más después güerve al color natural...”. (i).

“Había tirao puro ni descosido”. (j).  
 “Pulsarla como guitarra de carne”. (k).  
 “Tal que un machetazo sonó un grito”. (l).

Este mismo aspecto ha sido observado también por Karl H. Heisse al analizar *Los que se van*, como aporte importante del “Grupo de Guayaquil” en los años 30. Heisse observa la técnica artística del conjunto narrativo en el que predomina su “sentido de natural sencillez”, por lo que “sus expresiones son las que están dentro de la capacidad de los hombres costeros”. Sin embargo, no se detiene –posiblemente por el interés de su análisis– en las expresiones comparativas del lenguaje burdo que, en forma de símiles –como hemos visto– aparecen en la palabra del cholo y el montuvio personajes. Prefiere, entonces, las metáforas “utilizadas cauta y oportunamente” por narradores grafémicos, de las que incorpora una selección.<sup>33</sup>

El uso coloquial del lenguaje popular asume formas peculiares de concepción y pronunciación de las palabras, a través de transformaciones fonéticas que comparten modos de hablar locales. En *Los que se van*, esta particularidad lingüística popular logra un efecto de autenticidad respecto de una región ecuatoriana determinada: la zona costera.<sup>34</sup> Al parecer, tras el propósito de llevar a la escritura la cultura popular, los autores prefirieron no someter a mayores tratamientos estéticos las “transgresiones” de la oralidad. De esta manera, la pronunciación coloquial popular aparece en los textos en diversas formas: **pérdida de consonantes**: “tenío” (tenido), “desgraciao”, “esgraciao”, (desgraciado); **indecisión en el uso de vocales**: “naide” (nadie), “pior” (peor); **cambios fonéticos**: “pata e mula” (pata de mula), “nuentiendes”

(no entiendes); **construcciones típicas de superlativos:** “mismamente” (lo mismo, así mismo).<sup>35</sup>

Joaquín Gallegos Lara en “Los madereros” parece definir como “un cuento largo, cuya letra se pierde, pero cuyo dejo, cuando se oye, no se borra nunca de los oídos. Porque es tal que el zumbido del güitife o el grito de los aguajes. Y se apaga con el mismo dejo que el chillido del perico ligero” a una expresión de alta sensibilidad poética rural denominada amorfino. El amorfino es una estructura lírica oral, cuyos versos expresan, rítmicamente, la musicalidad interior y los sentimientos de amor y de simpatía, aún de despecho, del habitante rural costeño ecuatoriano. Por eso, al igual que otras manifestaciones campesinas, el tema del amor herido y del correspondido, el impacto emotivo de la belleza, y también del desdén, constituyen las motivaciones predominantes de esta expresión poética patrimonial de la cultura popular.

El investigador de la cultura campesina manabita, Ángel Primitivo Ganchozo, concibe el amorfino desde una opción de palabra compuesta **amor fino** (amorfino) para definirlo como “creación poética ingeniosa del montubio, cantada o expresada oralmente, en la que con maestría y picardía, el campesino declara el amor a su amada, o mujer de su agrado, o también expresa una burla tolerable y amena a una persona que goza de su confianza”.<sup>36</sup>

En *Los que se van*, tras el empeño de escribir la cultura popular, dos de sus autores incorporan a la narrativa corta la expresión poética campesina. En “El

tabacazo”, Joaquín Gallegos Lara incorpora “un amorfino de un dejo hondo y largo. Un amorfino aguardentoso”,<sup>37</sup> como él lo denomina dentro del texto. El amor dolido emerge de sus versos musicales:

Mañana me voy pa Quito  
A comprar paper sellao  
Para escribisle una cartita  
A la hembra que me ha orvidao.

En “El malo”, Enrique Gil Gilbert introduce al orbe narrativo un canto de arrullo, o un “arrullo”,<sup>38</sup> en la voz del personaje niño, predestinado, sin embargo, a la tragedia:

Duérmase niño,  
duérmase por dios;  
duérmase niño  
que allí viene el cuco.  
ahaha! Ahaha!

San José y la virgen  
Fueron a Belén  
a adorar al niño,  
i a Jesús también.  
María lavaba  
José tendía  
los ricos pañales  
que el niño tenía.  
ahaha! Ahaha!

Tanto el amorfino como el canto de arrullo contribuyen hacia la constitución de la unidad narrativa de los cuentos, además de recurso contextualizador del medio físico y temático.

En la cultura popular los dichos son premoniciones y lecciones de vida, por ello constituyen la expresión oral de la filosofía del pueblo. La incorporación del dicho en *Los que se van*, aunque no muy nutrida, cumple funciones estructuradoras y contextualizadoras de las unidades narrativas.

Temáticamente está orientado a expresar lo negativo del poder del dinero, de la traición, de la mala suerte, la aventura amorosa:

“La plata esgracia a los hombres.....”.  
 “Plasta de vaca traidora”.  
 “¡Si la vaca fuera honrada!”.  
 “La mujer embarazada es pior qué muerto di amaliadora: lo pone pujón a uno”.  
 “Por siaca la palanca esté floja y se caiga la ropa”.<sup>39</sup>

### 3. Sonido – significado en la cultura oral popular

En la comunicación oral, determinadamente rural, el sonido desempeña papel importante en el desarrollo argumental y en el proceso de generación del significado. Esto ocurre a través de la voz humana que, al apropiarse de las calidades sonoras del contexto, las representa en la palabra hablada, con la consiguiente carga significativa que le atañe.

Acogerse a esta visión de reproducción del significado en el mundo oral nos conlleva a pensar la oralidad como un fenómeno presente no solamente en la palabra-sonido, es decir, lingüístico, sino también en todos aquellos elementos inherentes a la cotidianidad del individuo oral; dicho de otra manera, en todas las actividades humanas. Esta es una percepción de lo oral muy ambiciosa, que involucra los aspectos humanos del hacer, sentir y pensar. Es muy interesante, en este sentido, la visión de Esteban Monsonyi, quien considera como propio de la oralidad

[...] toda manifestación humana en que la misma ocupe un lugar relevante y destacado, por más que abunden circunstancias de otra índole [...] resulta fácil asociar la oralidad con la música y el canto, con representaciones escénicas, con juegos y danzas, con reuniones, ceremonias y ritos sociales, con el trabajo colectivo y a veces individual. No hace falta pesquisa minuciosa para descubrir la inserción directa o indirecta de la oralidad en todos y cada uno de los actos humanos, incluidos el sueño y el cavilar silencioso.

Dicha oralidad, a pesar de su amplio margen de independencia, se inserta de manera directa o indirecta en la totalidad o casi totalidad de los hechos humanos, con los cuales interactúa, dando origen a una influencia mutua y creativa.<sup>40</sup>

De esta manera, la oralidad constituye la experiencia de la vida misma del individuo, esencialmente rural,<sup>41</sup> que en los cuentos *Los que se van* aparece inscrita en voces humanas, ruidos de animales y de la naturaleza vegetal,<sup>42</sup> para otorgar al texto una impresión rítmica y vital, en franca identidad con el medio físico representado. El acento, (“dejo”, “canto”) del lenguaje coloquial, unido a un vocabulario y a una sintaxis libre, “anormal”, desprejuiciada de los personajes, confluyen a que cada unidad narrativa también se constituya en una unidad del propósito cultural del grupo: llevar a la escritura las singulares características de un tipo étnico regional, a partir de su realidad sociocultural.

Una reproducción significativa del sonido emerge en la tipicidad rítmica de un amorfino, propio de la zona costera ecuatoriana, en “El tabacazo” de Joaquín Gallegos Lara:

Mañana me voy pa Quito  
A comprar paper sellao  
Para escribisle una cartita  
A la hembra que me ha orvidao...

Este amorfino “hondo y largo”, “un amorfino aguardentoso”, en el concepto de este autor, y que ya señalamos al observar la incorporación de este género poético popular en el conjunto *Los que se van*, reproduce las calidades musicales y emotivas, propias de la interioridad del habitante rural costero. Amorfino impregnado de sonoridad rural sin la necesidad de una descripción costumbrista.

La impresión de sonoridad típica en *Los que se van*, no es, sin embargo, patrimonio de sus personajes cholo-montuvios, pensados como individuos orales. Los autores, a través de sus narradores, obviamente grafémicos, logran evolucionar las narraciones en la hibridez del lenguaje coloquial y el de cuño académico, de manera que, de pronto, el personaje, visto como de rango menor, aparece como que cuenta su historia a través de la voz de su narrador: “I contaba algo de lo que sabían. Izque había estao con la mujer der chino Eustaquio. Izque hacían tiempos andaban en enredos. I ahora le habían dicho ar chino. Lo ciertamente seguro era que el chino le había dado un botellazo en toita la cruz de la oreja mismamente”.<sup>43</sup>

La voz humana, de pronto, asume un papel protagónico a través de ecos, risas, proclamas, llantos, rezos, ruidos, fiestas, pláticas en forma directa o sugerida, para otorgar a las narraciones un halo de vitalidad colectiva. En “El cholo de las patas e mula” de Demetrio Aguilera Malta, la voz humana se proyecta en la respuesta del eco montuno, acompañado de la transgresión fonética (“- Nicaaa... Nicaaa... Nicaaa... Aquí ta Mamertaooo?”). En “Montaña adentro” de Gil Gilbert, la autoproclama fatídica del personaje cholo anuncia el camino narrativo: “Yo hei matao... Soy asesino ¡Pero estoy contento! ¡No! No soy asesino. Hey matao porque a él le llegó la hora. ¡Nada más!... Yo soy un desgraciao!”. En “Al subir el aguaje”, Joaquín Gallegos Lara, mediante un diálogo corto propone la risa contenida en la mofa frente a la voz quebrada del nerviosismo amoroso:

“- Te quiero Zoila, te quiero...  
 - ¿Vos? Vos no eres hombre pa mi... Yo me río e vos.  
 La voz de “Cuchucho” tomó vibraciones claras y dolorosas,

- Te quiero y nuai más...
- Y yo me río e vos... ¿Nuentiendes?

Los sonidos emanados por la vegetación o por los animales contextualizan el mundo oral en *Los que se van*. Joaquín Gallegos Lara en “Ér sí, ella no” lo logra de esta manera: “Los cascos del caballo sonaban; sonaban no sabía si en la tierra, en el aire, en el monte, dentro de él, Tac... Tac... Tac...”. En “Los madereros” del mismo autor: “Tropezaban las ramas contra las ramas quebrándose con un brutal crujido. Y el trueno grande del tronco que hacía temblar la tierra repercutió en los ecos de la soledad”, y estos, en el mismo cuento: “Eran las doce. El calor llenaba la montaña de madera de un gran silencio. Pasaron los últimos loros hacia el oeste: “Guerre... guerre...”. En “El cholo que se vengó” de Demetrio Aguilera Malta: “El mar lanzaba gritos ensordecedores. Para oír a Melquiades ella había tenido que acercársele mucho”.

Los textos seleccionados ilustran, notoriamente, cómo la palabra en la cultura oral popular, de ámbito rural, se vincula profundamente con la experiencia de lo vivido. Por ello, su uso alcanza significados que involucran a todo su contexto cultural, lo que determina, a su vez, que su proceso de escritura demande, además de un conocimiento científico de sus peculiaridades, una experiencia vivida y sentida de ese mundo por parte del escritor. Éste no sólo debe ser un conocedor sino también un actor del mundo oral rural. Deberá atender, a través de su conocimiento y experiencia, a toda aquella riqueza generativa de significados que permean la construcción y los usos fonéticos del lenguaje popular. De esta manera, el sonido asume función

importante en la producción del significado y canaliza la fluidez de la comunicación de la comunidad.

En *Los que se van* la frecuente recurrencia a usos lingüísticos evocadores de sonidos contribuye a configurar una impresión permanente de oralidad -rural preferentemente- en el texto escrito. Nombres de animales aluden a la producción de significados que tienen inmediata relación con la vida cotidiana y el lenguaje del ámbito representado: “Un guaraguao de roja cresta, pico férreo, cuello aguarico, grandes uñas y plumaje negro. Del porte de un pavo chico. Un guaraguao es naturalmente capitán de gallinazos”.<sup>44</sup> Otros nombres en forma de apodos como “Chanco-rengo”, “Chombo”, “La salvaje”, “Cuchucho”, “Cabeza e mate”, “Pata e mula”, “Rabo e güeso”, aluden a una resemantización de la palabra en el mundo oral rural.

Del mismo modo la producción del significado remitente al contexto de oralidad rural aparecen en nombres de personas (Ña Gume, Mamerto, Nicasio Yagual, Chepa, Don Guayamabe), de plantas (pechiche, mangle, matapalo), de lugares (Rioverde, Güerta Mardita) y en los títulos de las unidades narrativas que integran el conjunto (“El cholo del cuerito e venao”, “Cuando parió la zamba”, “Montaña adentro”, “Al subir el aguaje”, “Los madereros”).

\* \* \*

El esfuerzo analítico del presente capítulo ha pretendido situar el conjunto narrativo *Los que se van*, como producto ficcional del proceso de escritura de la cultura popular, a partir de las posibilidades artísticas y significativas del lenguaje oral rural, dentro de una estructura narrativa perteneciente a la literatura ecuatoriana de los años 30.

Los instrumentos teóricos y las perspectivas analíticas, en este intento, han sido proporcionados, principalmente, por Ángel Rama, desde una de sus visiones, inscrita en la **lengua**, como uno de los elementos transculturadores de la narrativa latinoamericana. Sin embargo, no es el propósito del presente trabajo situar a los autores de *Los que se van* como incursionadores estrictos y conscientes del programa escriturario correspondiente a la perspectiva de la transculturación. Los procesos transculturadores en la narrativa, obedecen a distancias temporales, a técnicas de escritura, a conceptos y percepciones diferentes de los propósitos regionalistas de los narradores ecuatorianos del 30.

La recurrencia, en este análisis, a la propuesta de Rama, es decir, al esquema en el que se cumple el proceso de transculturación para la narrativa de América Latina, se inclina, más bien, a la perfecta concordancia que guarda el esquema en mención con el trabajo de escritura de lo popular, realizado por los tres autores del conjunto, en cuyos productos narrativos subyacen fuertes dosis de la oralidad campesina y costera nuestra.

Ángel Rama, como ya se ha establecido, desarrolla el concepto de transculturación para la narrativa latinoamericana desde, lo que él llama, tres niveles. En el primer nivel, el de la lengua, -y al que hemos circunscrito hasta ahora el análisis- las formas puras o mestizadas de ésta son sometidas a un proceso de revaloración (no trasladadas textualmente) para que funcionen artística y significativamente dentro del texto escrito. Es aquí, entonces, donde descansa el proceso ficcionalizador de la cultura popular, desde sus variadas formas de expresión.

Desde esta óptica, la lengua oral - esencialmente rural- como una de las expresiones de la cultura popular, ha sido balanceada en sus posibilidades y calidades estéticas para la escritura de *Los que se van*. El capítulo ha querido inscribir, desde estas posibilidades, al conjunto narrativo en cuestión como un híbrido cultural, a partir de la simbiosis y el diálogo de la clásica dicotomía lingüística: habla y texto escrito. De esta manera, se ha procurado configurar un nivel de legitimidad de la cultura popular como elemento productor de nuevos significados dentro del texto escrito. Este logro estético es posible, desde la perspectiva de Rama, mediante la aprehensión de las peculiaridades de la oralidad cultural para representarlas, luego de cuidadosas revalorizaciones, en una estructura literaria que, a su vez, es portadora de significaciones culturales inherentes a su orbe.

La tarea de visualización de tal legitimación en *Los que se van* se ha focalizado en las formas fonológicas y dialógicas del lenguaje popular, como

portadoras de repercusiones sonoras que, finalmente, generan la producción del significado dentro del texto escrito. Por ello se han identificado aquellos recursos repetitivos del discurso hablado en sus méritos de impulsión, retrocesos y retomas, para lograr fluidez comunicativa o enfatizar detalles argumentales. El detenimiento en las diversas formas de aliteración y las formas artísticas verbales populares han sido importantes en este empeño, igual aquellos efectos sonoros producidos por la voz humana, ruidos de animales y vegetales, cuyos significados intiman profundamente con el contexto oral rural.

Oportuno es, sin embargo, señalar aquí uno de los puntos de distanciamiento de los autores de *Los que se van* respecto de los “bautizados” por Rama como transculturadores. Es su discrecionalidad –o su evitabilidad– en cuanto a los temas sobrenaturales y ultraterrenos. Son muy reconocidos, en este sentido, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, en cuyos orbes narrativos las voces de ultratumba, la cohabitación de los muertos con los vivos y seres de apariencia humana o animal con dotes extranaturales, forman parte de una vida mágicamente real, cual ocurre en la verdad cultural latinoamericana. Nuestros autores, en cambio, impelidos por la urgencia del propósito de expresar, a través de la literatura, la realidad de un tipo étnico ecuatoriano soslayado, evitan los aspectos extrasensoriales y, cuando los tocan, lo hacen desde una perspectiva que ilustra el estado mental supersticioso del individuo rural representado.

Otras formas del lenguaje popular ficcionalizado aparecen en los cuentos para promover la impresión de oralidad rural en la escritura. A veces los sonidos de la naturaleza se guardan para adoptar el silencio como expresión de su contexto, sin embargo, aún el silencio “murmura secretos” y, entonces, emerge el sonido.<sup>45</sup> Otras veces, la misma naturaleza asume actitudes humanas y, entonces, grita, carcajea, se empina, se retuerce para compartir el contexto vital del hombre.<sup>46</sup> Hay insultos,<sup>47</sup> rechazos,<sup>48</sup> amenazas, retos,<sup>49</sup> donde la voz humana adquiere toda su potencialidad oral de expresión.

Para continuar tras el eje ficcionalizador propuesto por Ángel Rama, el siguiente capítulo atenderá el nivel de la **estructuración literaria**.<sup>50</sup> La sección intentará, a partir de esta idea, encontrar en las unidades narrativas de *Los que se van* la subyacencia de aquellas formas narrativas propias de la cultura oral popular, dentro de la estructura nueva en la escritura. En el logro de este empeño será importante, y determinante, la atención al narrador, quien desde su voz, seguramente, asumirá modos particulares del narrar oral rural, a través de sus formas narrativas propias, como el monodílogo, la interlocución, las actitudes frente a la audiencia, las personas gramaticales.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Uno de los aportes en este sentido lo constituye el interesante trabajo de Sofía Paredes, *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*. Su trabajo se centra en determinar los modos en que se ha representado la cultura popular en la crítica literaria ecuatoriana, a partir del estudio de un conjunto de textos que involucran libros, folletos, ensayos, ponencias, tesis, seminarios hasta el año 1995. El libro es producto de su tesis de maestría en la Universidad Andina "Simón Bolívar" y publicado en la *Serie Magíster*, vol. 12, Quito. Corporación Editora Nacional, 2000.

<sup>2</sup> Op. Cit. p. 13.

<sup>3</sup> No es gratuita la sorpresa que produjera el apareamiento de *Los que se van* en Benjamín Carrión, cuando hacia 1930 en París, ya "no podía decir nada de (su) tierra". Le llegaba desde Guayaquil "un librito, bastante mal presentado, en papel ordinario, con un título que lo mismo podía servir para un tomo de poesías románticas, como para un volumen de canciones saudosas [...] como autores, tres nombres desconocidos [...] con el típico doble apellido de la gente que se respetaban y de buen ver en Guayaquil: Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert. El libro tenía [...] un nombre de tufillo cursilón y sentimental. Lo habían escrito en colaboración tres personas. [...] la presentación era horrorosa... [...] vi las páginas medio vacías, con mucho diálogo y frasecillas cortas [...] Por fin, me dije, entusiasmado. Por fin podré también yo en las reuniones [...] hablar de la nueva literatura de mi Ecuador...", Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp.86-88.

<sup>4</sup> Martín Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnicocultural en América Latina 1492 - 1988* (Casa de las Américas, 1991) habla de una "matriz de oralidad" persistente en notables obras literarias latinoamericanas que reproducen núcleos cosmológicos, aspectos lingüísticos, "niveles temáticos, abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares, concepciones respecto a la muerte y a la vida de ultratumba como una presencia subterránea de rasgos prehispánicos de las culturas rurales de hoy" .

<sup>5</sup> Ángel Rama, 1845, p.40.

<sup>6</sup> José María Arguedas, "La novela y la expresión literaria en el Perú", *Mar del Sur* (revista), enero - febrero de 1950. Citado por Imelda Vega Centeno en "Tradición oral y discurso popular andino", *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y del Caribe*, Quito, Abya-Yala, 1985, p. 51.

<sup>7</sup> Los guiones son míos

<sup>8</sup> Ya hemos señalado a Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, como aquellos tres jóvenes autores de la costa ecuatoriana de los años 30, que revolucionaron técnica y temáticamente la narrativa de su patria.

<sup>9</sup> Mijail Bajtín al estudiar a Fedor Dostoiewski observa este trabajo de reelaboración por parte del autor-reelaborador del elemento oral popular, por el que debe atender cuidadosa y selectivamente, a las particularidades lingüísticas y significativas insertas en el material "bruto", mediante la aprehensión de los modos característicos de la expresión natural y ponerlos al servicio de una intención ficcional. Para Bajtín: "El elemento del relato oral, o sea, de la orientación hacia el habla, caracteriza necesariamente todo relato. El narrador, a pesar de que esta escribiendo su relato y trata de darle una cierta elaboración literaria, no es siempre un literato profesional y no posee un estilo determinado, sino una manera de relatar, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral. En el caso de poseer un determinado estilo literario que se reproduce por el autor en la persona del narrador aparece la estilización y no el relato (la estilización por su parte, puede ser introducida y motivada de la manera más adecuada). Tanto el relato como el relato oral puro (*Skaz*), pueden perder todo su carácter convencional y convertirse en la palabra directa del autor que expresa su concepción de esa manera. "La palabra en Dostoiewski", *Problemas de la poética de Dostoiewski*, trad. Tatiana Bovnova, México, Fondo de Cultura Económica. 1996 [1979], p.266.

<sup>10</sup> Luis Leal en *Historia del cuento hispanoamericano* (México, Ediciones Andrea, 1966, p.99) al referirse al cuento social advierte este propósito cultural. Según él “el estilo, la estructura y otros problemas relacionados a la técnica no constituyen una preocupación, primordial. Su interés lo encontramos en la expresión del contenido, que es siempre sacado de la realidad... Sin embargo, algunos cuentistas de esta escuela son excelentes narradores, y entonces sus obras tienen un doble valor: el social y el estético”.

Karl H. Heisse al estudiar los cuentos *Los que se van* concuerda con esta opinión –y la cita– añadiendo que la colección encaja dentro de la categoría de ese “doble valor” (*El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor S.A., 1975, p. 34.).

<sup>11</sup> Carlos Pacheco (*La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Casa de Bello, 1992) sintetiza el proceso así: “los recursos fonológicos del lenguaje aprovechados al punto de llegar a convertirse en protagonistas del proceso de producción de significados [...] La apropiación literaria de elementos populares orales no es un ejercicio mecánico de transcripción o imitación. Es más bien una práctica estilística sumamente elaborada [...] En los textos escogidos, la oralidad popular no es ni puede ser reproducida de manera directa, sino sólo presentada mediante una habilidosa y sofisticada elaboración lingüística y literaria”. (p. 66).

<sup>12</sup> Luis Leal hace esta referencia en *Historia del cuento hispanoamericano*. Ya citado.

<sup>13</sup> Los textos de los cuentos escogidos para este análisis no obedecen al orden de presentación de la edición a la que me remito.

<sup>14</sup> Carlos Pacheco hace esta misma observación en *La comarca oral*, p. 66. Ya citado.

<sup>15</sup> Para Martín Lienhard (“El sustrato arcaico de Pedro Páramo: Quetzacoatl y Tlalolc” en José Manuel López de Abiada (Ed.). *Homenaje a Gustavo Siebenmann*, Munich, Wilhelm Fink, 1993, Vol I, p. 477) la textura oral del discurso narrativo aparece en la voz de un narrador en principio y apariencia tradicional, forjando un texto de estructura escritural pero que se revela como escritura oral: “[...] el lector del inicio de la novela lee el discurso [...] como si se tratara de un discurso narrativo tradicional [...] la irrupción de un interlocutor hace aparecer todo lo leído como oral”.

<sup>16</sup> Karl H. Heisse, p. 17. Ya citado.

<sup>17</sup> El autor prefiere la utilización latina (i) en sus cuentos objeto de análisis. De igual manera se ha respetado la escritura **montuvio** utilizada por los autores.

<sup>18</sup> La aliteración también puede aparecer con la repetición de vocales insertas entre consonantes.

<sup>19</sup> Demetrio Aguilera Malta, “El cholo que se castró”.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Demetrio Aguilera Malta, “El cholo del tibrón”. Llama la atención la utilización, con mucha frecuencia, de puntos suspensivos, en número de siete u ocho, por parte del autor, contrariamente a los tres que recomienda hoy la Real Academia de la Lengua Española.

<sup>23</sup> Enrique Gil Gilbert, “Lo que son las cosas”.

<sup>24</sup> Joaquín Gallegos Lara, “Los madereros”.

<sup>25</sup> Demetrio Aguilera Malta, “El cholo que odió la plata”.

<sup>26</sup> Demetrio Aguilera Malta, “El cholo que se castró”.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Demetrio Aguilera Malta, "El cholo del cuerito e venao".

<sup>29</sup> Enrique Gil Gilbert, "Mardecido llanto".

<sup>30</sup> Carlos Pacheco hizo estos mismos hallazgos en la obra de Juan Rulfo. *La comarca oral*, pp.80-87. Ya citado.

<sup>31</sup> En su orden los textos entrecomillados corresponden a: Joaquín Gallegos Lara: "Er si, ella no", Demetrio Aguilera Malta: "El cholo de la atacosa", Enrique Gil Gilbert: "Lo que son las cosas", Joaquín Gallegos Lara: "El tabacazo", Demetrio Aguilera Malta: "El cholo que se fue pa Guayaquil".

<sup>32</sup> Para facilitar la identificación, y con el perdón de la norma de la escritura académica, señalo alfabéticamente la correspondencia textual de los autores: (a) Joaquín Gallegos Lara, "El guaraguao", (b) Demetrio Aguilera Malta: "El cholo odió la plata", (c) Joaquín Gallegos Lara: "Er si, ella no", (d) Demetrio Aguilera Malta: "El cholo de la atacosa", (e) Joaquín Gallegos Lara: "¡Era la mama!", (f) Demetrio Aguilera Malta: "El cholo del tibrón", (g) Enrique Gil Gilbert: "Lo que son las cosas", (h) Joaquín Gallegos Lara: "Cuando parió la zamba", (j) Enrique Gil Gilbert: "Juan der diablo", (k) Demetrio Aguilera Malta: "El cholo de las patas e mula", (l) Demetrio Aguilera Malta: "El cholo que se castró".

<sup>33</sup> Karl H. Heisse, "El grupo de Guayaquil". *Arte y Técnica de sus novelas sociales*, p. 47. Ya citado.

<sup>34</sup> Carlos Pacheco en *La comarca oral* (p.89) observa la discreción de Juan Rulfo en el uso de este recurso: "Una de las razones de esta moderación [...] puede haber sido su resistencia a perder la unidad de expresión que pudo lograr en su escritura" y añade "De haberse permitido el uso de este recurso [...] su obra no hubiera significado un avance tan importante respecto del regionalismo tradicional".

<sup>35</sup> Todo el conjunto narrativo contiene una nutrida muestra de estas "transgresiones" fonéticas, algunos de las cuales, posiblemente, la lingüística aún no las tipificó. Una selección de ellas: "tuabía", "nuace", "toito", "juí", "muesde", "lojotros", "para ut' ensarto", "tabien", "lo vido", "yastá", "¿comostá?", "todoi", "tengo sés", "aspropiadás", "siunde", "taotro día", "dende", ...

<sup>36</sup> Ángel Primitivo Ganchozo (comunicación personal, Portoviejo, domingo 8 de junio de 2003).

Aunque poco se ha escrito acerca del amorfino, además de Ganchozo, lo han tratado investigadores culturales como Pablo Carvalho Neto: *Diccionario del folclore ecuatoriano*, CCE, 2002; María Jaramillo de Lubensky: *Diccionario de ecuatorianismos en la literatura*, CCE, Franklin Barriga López: *Episodios folclóricos y otras crónicas*, Colec. Básica de Escritores Ecuatorianos, CCE, 1982, sin embargo, por el carácter informativo de estos textos no se ofrece mayor profundidad al respecto. Otros aportes corresponden a Chávez Franco, Piedad Costales, Justino Cornejo, además de artículos periodísticos, por ejemplo *El Universo*, XII, 29 - 2002. Ganchozo prefiere escribir **montubio** a diferencia de los autores de *Los que se van* que prefieren montuvio.

<sup>37</sup> Nótese la correspondencia conceptual de Gallegos Lara con Gil Gilbert respecto del amorfino.

<sup>38</sup> El canto de arrullo en las provincias de Guayas y Manabí constituye la canción de cuna campesina (generalmente hamaca). Es una cancioncilla breve para hacer dormir a los infantes, cuyos tópicos tocan, preferentemente, a seres divinos o maléficos.

En la zona norte de Esmeraldas el "arrullo" tiene una función y concepto diferente. La señora Mireya Ramírez de Morejón conceptúa al "arrullo" como "cantar loas a los santos. Los instrumentos bombo y guasá sirven de acompañamiento". Según indica esta investigadora los arrullos en esta zona son cantados en las novenas de "El niño", "La virgen del Carmen", "La virgen de las Mercedes" y "San Antonio". (*Folclore de la zona norte de Esmeraldas*, col. Pambil 8, Esmeraldas, Banco Central del Ecuador, 1989, p.69).

<sup>39</sup> En su orden: Demetrio Aguilera Malta: "El cholo que odió la plata", Joaquín Gallegos Lara: "Ér sí, ella no", Enrique Gil Gilbert: "Por guardar el secreto", Joaquín Gallegos Lara: "Cuando parió la zamba", Enrique Gil Gilbert: "Juan der diablo".

<sup>40</sup> Esteban Monsonyi, pp. 6 - 7. Ya citado.

<sup>41</sup> Walter Ong en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 75) piensa que el sonido, gracias al oído, alcanza su percepción y por tanto su relación con la interioridad, es decir, su internalización en la conciencia humana, puesto que "nos envuelve en una especie de sensación y existencia", nos sumerge en el mundo auditivo - o del oído y del sonido - : un sentido unificador. El sonido así se involucra hondamente en la vida psíquica de la comunidad oral, por ende la relación sonido - sentido.

<sup>42</sup> Carlos Pacheco hace este hallazgo en la obra de Rulfo, (*La comarca oral*, p. 77). Ya citado.

<sup>43</sup> Enrique Gil Gilbert, "Lo que son las cosas".

<sup>44</sup> Joaquín Gallegos Lara, "El guaraguao".

<sup>45</sup> "La noche murmuraba su secreto a las cosas. Estaba llena de vacío negro. El ruido del silencio absoluto vibraba", Enrique Gil Gilbert, "Juan der diablo".

<sup>46</sup> "Los mangles se reían a carcajadas".

El mar reía. Los mangles se empinaban:

"Sonaba el mar sus castañuelas. Gritaba al viento.

Tal que un roncador. Chirriaban las maderas soñolientas", Demetrio Aguilera Malta, "El cholo que se castró".

"Los árboles tenían el agua a las rodillas", Joaquín Gallegos Lara, "Al subir el aguaje".

"... Y en aquella maraña verde los árboles danzan y se retuercen, al compás de los vientos", Enrique Gil Gilbert, "Montaña adentro".

<sup>47</sup> "Vo a sacajte l' alma. Pa que vayas a escisle a la viuda er tamarindo que me cago en ella y en la perra que la jaló e las patas..." Joaquín Gallegos Lara, "Los madereros".

<sup>48</sup> "So..... perra..... Sé que te revorcás con todo er mundo. Sé que no valés pa que te quiera nadie. ¡Más que perra! Quédate con tus carnes que queman", Joaquín Gallegos Lara, "Los madereros".

"Ajá! Erej vos so pedazo e puta! Anda a tirar con er perro que te engendró", Joaquín Gallegos Lara, "El tabacazo".

"Nemesio sentía asco. El asco triste y cruel de las mujeres gozadas", Demetrio Aguilera Malta, "El cholo de la atacosa".

<sup>49</sup> "Ó querés jalarte ar jierro?"

A nadie hei tenío miedo", Enrique Gil Gilbert, "Juan der diablo"

<sup>50</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, ya citado.

## CAPÍTULO III

### La estructuración literaria

#### *Los que se van: narración oral-escritura*

##### 1. Contar oral y proceso escriturario

Las estructuras narrativas del contar oral asumen presencia y significación activas en el proceso escriturario de la cultura popular en América Latina. Esta fue la opción de los escritores que, empeñados en este objeto, debieron escoger en la búsqueda de una solución lingüística y cultural, que les permitiera plantear respuestas a una circunstancia que enfrentaba la tradición interna frente a una fuerza externa modernizadora<sup>1</sup>. Se trataba de encontrar estrategias que definieran una posición latinoamericana frente al impulso de aquellas técnicas narrativas modernas que amenazaban con anclar la literatura de la región en un proceso de mimesis, especialmente de las corrientes europeas. La solución surgió, entonces, a través de una sutil reestructuración de la tradición<sup>2</sup> desde sus variadas formas expresivas. De esta manera, la cultura popular pudo ofrecer todo su potencial creativo dentro de una nueva estructura narrativa que se presentaba, al final del proceso, como un producto nuevo, heterogéneo y controversial con subyacencias dinámicas de sus partes maternantes.

Ángel Rama ve en este reto una “búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a

la erosión modernizadora”,<sup>3</sup> en la que era imprescindible una “recuperación de las estructuras de la narración oral popular”,<sup>4</sup> un “retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas”.<sup>5</sup> Tal ocurrió en *Gran Sertón: Veredas* de Joao Guimaraes Rosa, como lo observa el mismo Rama, donde se aplica una operación literaria de lo rural que

[...] parte de una lengua y de un sistema narrativo popular, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica en una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan en ambos niveles sobre un receptor - productor que es un mediador entre las dos orbes culturales desconectadas: el interior regional y el externo - universal.<sup>6</sup>

La cita de Ángel Rama involucra directamente al escritor latinoamericano como actor de una reelaboración lingüística, actuando -como mediador - entre dos mundos disímiles que se concilian sólo a través de la elaboración de una lengua, desde un habla popular, donde selecciona, elige, rechaza<sup>7</sup> para construir una unidad expresiva que se constituye en la obra literaria<sup>8</sup>. A través de este fenómeno la narrativa latinoamericana, en especial la novela, fue dotada -por sus autores- de una impresionante riqueza imaginativa, de conceptos y percepciones dinámicos de la realidad, además de las fuertes cargas emotivas que permeaban el sentir latinoamericano,<sup>9</sup> a partir de una historia azarosa, conflictiva y ruptural. De esta manera, las nuevas estructuras narrativas albergarían aquellos modos del contar tradicional oral que, coincidentemente y además, revelaban aquellas rupturalidades y recomienzos, tan frecuentes en las realidades latinoamericanas.<sup>10</sup>

Rama, desde esta misma visión, observa el proceso de “recuperación de las estructuras de la narración oral y popular”, especialmente llevado a cabo por

Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*<sup>11</sup> para “resolver estilísticamente una conjunción del plano verosímil e histórico de los sucesos y el del maravilloso en que se sitúa la perspectiva que los personajes tienen de ese suceder real”.<sup>12</sup> Tal conjunción de planos significaría para América Latina la emergencia de un nuevo tipo de estructura narrativa donde las historias individuales –y familiares– metaforizan las historias colectivas –y oficiales– de los pueblos. De pronto las historias personales desarrolladas en *Los ríos profundos*, *Pedro Páramo*, *Gran Sertón: Veredas*<sup>13</sup> albergan el germen simbólico de la historia latinoamericana. No es coincidencia, entonces, que nuestras lecturas encuentren en tales novelas –con la emoción que nos proporciona un descubrimiento– el reflejo tanto de nuestras historias personales como de las colectivas.

En este proceso de recuperación de las formas tradicionales del contar oral rural los valores narrativos populares lograron insertarse en el producto moderno de la escritura artística, a través de mecanismos –operaciones– que les permitieron adaptarse a una circunstancia que conllevaba, como ya se ha establecido, selecciones, rechazos, desgastes, reelaboraciones. En realidad se trataba de un esfuerzo por “construir una totalidad, dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador”.<sup>14</sup> De esta manera, lo tradicional y lo moderno se simbiotizan para generar un producto literario heterogéneo y singular en Latinoamérica, a través del noble

empeño, iniciado posiblemente por José María Arguedas, de escribir estilísticamente lo popular.

En Ecuador, hacia 1930, los autores de la colección de cuentos *Los que se van* ya habían oteado las ricas posibilidades estilísticas de los modos narrativos que pervivían en el habla campesina de la costa, precisamente de un grupo étnico minimizado, a lo sumo visto como cuadro pintoresco –el cholo-montuvio- de una región sudamericana impactada, técnica y psicológicamente, por los ímpetus de la modernidad. Sin embargo, esta visión folclórica que se tenía de este personaje hacia los años 30, fue superada por los escritores en *Los que se van*. Para evitar esto, prefirieron obviar el detalle descriptivo que, hasta entonces, ofrecía la exotividad del cuadro típico rural, propio de la narrativa costumbrista, e introdujeron el diálogo ágil y directo, el que sin la necesidad descriptiva panorama la espontaneidad espiritual y el talante personal del hombre costero<sup>15</sup>.

- Agüelo ¿y por qué se jugó el Leonardo?
- Porque mató al patrón y lo hubieran puesto preso...
- Agüelo ¿y es malo matar?
- ¡Quien sabe, mijo, quien sabe!<sup>16</sup>
  
- Si juese más alentao...Palabra que me iba pa dentro a buscarla...
- ¡Es güena caracho! Izque le relampagueaban los ojos pior que ar tigre. I tiene unos pechotes! Y es peludisísima. Pero er cristiano varón que cae en su mano no vuerve nunca más pa lo poblao. Y ej imposible seguisle er rastro: tiene los pieses viraos ar revés...
- Ajá.<sup>17</sup>
  
- Querés ser mía negra? Mía, sólo mía. Querés? Tengo una barsa i una balandra. Soi juerte pa las mujeres i pa los hombres. No te fartará nada. ¿Querés?
- No.....
- Sé mía negra. Si quieres vivir en la ciudad yo vendré. A trabajar como un burro pa vos. ¿Querés, negra, querés?
- No. Podés venir a verme cuando te dé la gana. Pero yo no me iré nunca contigo.<sup>18</sup>

El diálogo, así, se convierte en una modalidad expresiva que logra identificar plenamente a los personajes con el habla de la región. La variedad de tonos, acentos, articulaciones y significados inmersos en el acto coloquial de los personajes, reproducen notoriamente las prácticas conversacionales de la costa ecuatoriana, especialmente rural. Sin embargo, esta forma expresiva del diálogo rural, predominante en el conjunto, no va más allá de la existencia terrena de sus dialogantes, puesto que no se llega a incorporar el recurso del diálogo entre un personaje vivo con uno muerto de la realidad cultural ecuatoriana, a la realidad escritural de los cuentos. Quiero decir, los autores de *Los que se van*, pese a sus intencionalidades de escribir la cultura popular, no explotaron la riqueza dialógica subyacente en la narración oral rural, donde la conversación frecuentemente discurre entre la voz de un personaje terrenal (o más) con voces ultraterrenas o provenientes del más allá. Tal ocurre, por ejemplo, en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, donde el viejo cabeza de familia sostiene largas sesiones de conversación con sus esposas muertas. En estos textos, los autores no incursionaron aún en este aspecto de la propuesta ficcional de lo oral, como lo hicieron posteriormente los “transculturadores” Rulfo y Guimaraes Rosa, especialmente. Sin embargo, no podemos desconocer que en Ecuador la utilización del recurso dialógico terreno-ultraterreno fue uno de los mejores logros de la narrativa que los autores del 30 ofrecieron más tarde. Ya hemos mencionado a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, además buena parte de las novelas de Aguilera Malta contiene ricos ejemplos de este recurso.

Así, los personajes de *Los que se van* constituyen el rico testimonio de la realidad étnico-social de la costa ecuatoriana, expresada en un estilo literario - que los libera, muy oportuna y eficazmente, de convertirse en la representación de un cuadro típico-folclórico-, mediante la aprehensión de su lenguaje dialógico, burdo y aberrante, para una propuesta estética escrituraria. Sin embargo, tal realidad inscrita en los cuentos no se propuso, de ninguna manera, mostrar las llagas dolorosas de la injusticia sobre este personaje. Jorge Enrique Adoum apunta muy bien su observación sobre este aspecto en los cuentos en cuestión:

(La) preocupación no es la injusticia social [...] en esos cuentos del campo tropical y de las islas costeras no se sorprende a los personajes trabajando (con la excepción de "Los madereros" de Gallegos Lara) ni se los ve actuar en función de su trabajo ni alienados por su trabajo. No hay un solo patrón o explotador de cualquier laya que fuera. Del dinero sólo se trata en "El cholo que odió la plata" de Aguilera Malta. El tema central es la violencia del hombre o del destino, la lujuria, que también es violenta y, de modo muy secundario, la superstición.<sup>19</sup>

Es quizá esa individualidad con la que se trata cada caso de los personajes de los cuentos (como añade el mismo Adoum en la misma página), donde el individuo es condenado "antes que por el sistema, por la fatalidad", lo que determina la recurrencia, por parte de los autores, a esa suerte de antología dialógica rural constante en el libro, sin llegar a la muestra del diálogo anónimo de masas de intencionalidades sociales. Las unidades narrativas de *Los que se van* oscilan entre las construcciones de diálogos anónimos individualizados, cuyos interlocutores rara vez pasan de dos. El comentario, muy parco del narrador, alterna estos diálogos ágiles, llenos de aberraciones sintácticas y ortográficas, para poner la nota contextualizadora del medio físico rural, que ya

la expresión coloquial del personaje ha iluminado de antemano. Al respecto dice Karl H. Heisse:

Y para darnos la ilusión de que los caracteres están contando sus propias historias, utilizan los autores el lenguaje coloquial y la acción rítmica. El diálogo y la descripción hacen galas del mismo vocabulario e idéntica sintaxis, a la que emplean la gente real, que los personajes representan. De este modo consiguen en las narraciones un buen sentido de ritmo y movimiento.<sup>20</sup>

Como vemos, el diálogo se constituye en la modalidad, narrativa predominante en *Los que se van*. El anonimato, la frase corta, la violencia verbal, las irreverencias sintácticas, el primitivismo ortográfico, las autopreguntas y las autorespuestas, la teatralidad, el intenso tono erótico, la agresividad del reto y la venganza, la temeridad de la tragedia con que han sido contruidos, permean de un contexto oral rural a las unidades narrativas, en franca identidad con el propósito ficcional.

## **2. Voz narrativa y representación ficcional**

El propósito de representar ficcionalmente la voz popular, no es otro que el proceso por el que la cultura popular logra, a través de la escritura, potencializar sus cualidades y capacidades artísticas. Se trata, ya lo hemos dicho, de un trabajo de cuidadosa selección, depuración y reelaboración de aquellas formas típicas de la expresión de la cultura popular para representarlas - artística y significativamente - en la escritura. El hecho de que estas formas sean "representadas" implica la condición del cumplimiento de una función artística en un producto nuevo que, a través de este proceso toman distancias

significativas de su estado original, pero sustentando fuertes subyacencias de sus elementos naturales, sin los cuales perderían su identidad.

Al decir de Ángel Rama el proceso implicaría “el tenaz esfuerzo de elaboración de una lengua literaria a partir de un habla popular dentro de la cual se selecciona, elige, rechaza, hasta lograr una unificación expresiva”.<sup>21</sup> Esta nueva unidad expresiva, es decir, la nueva unidad literaria lograda con la simbiosis del elemento oral con el escrito es, como dice el mismo Rama, una “resultante encabalgada entre dos regímenes de composición, entre los cuales, a pesar de su disimilitud, es posible reconocer un equilibrio formal”.<sup>22</sup>

Bajo los mecanismos de esta operación entran en juego las formas típicas de la narración oral rural. Los puntos de vista narrativos de este contar son “recuperados” para “una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición”.<sup>23</sup> Una tradición que, sin embargo, es portadora y proveedora no solamente de los más apasionantes motivos, forjados durante una práctica milenaria. Nuestra literatura, en especial la novela, se nutrió de esta tradición narrativa oral, posiblemente desde Arguedas, para producir una obra que simbiotiza la tradición y la modernidad y asume la representatividad literaria latinoamericana. Además de las formas dialógicas ya analizadas, las interlocuciones, los monodialogos, la interrelación del narrador oral con la audiencia, las voces de ultratumba, son modos narrativos orales tradicionales que han permitido la construcción de nuevas formas artísticas de narración escrita.

Al intentar abordar, desde esta óptica, los cuentos ecuatorianos *Los que se van*, es decir, determinar las modalidades de narración predominantes, cuyos sustentos se encuentran en la tradición, podemos dar cuenta que los narradores de todo el conjunto se perfilan como voces narrativas de indiscutibles raigambres orales, específicamente rural, lo que ya nos anticipa una intencionalidad, que es la de lograr representar la voz narrativa ficcionalmente. Por ello es que, pese a su papel de narradores que deben conducir la narración de las historias, jamás se separan de su filiación oral y hablan desde este orbe: “Biala conoció po arriba. Una vez que barquiaban madera. Y la bía conoció bañándose. Desnuditita. Medio oculta por un brusquero de ñangas. Se bía acerca. Despacito. Conteniendo la respiración. Tar que un borracho”. (“El cholo de las patas e mulas”, Demetrio Aguilera Malta). Podríamos decir, como lo hace Carlos Pacheco, que los narradores de *Los que se van* funcionan con una “mente oral”.<sup>24</sup> Su plena identificación con el orbe de la oralidad, pone al servicio del objeto ficcionalizador su lenguaje, que guarda correspondencia con el espíritu y el medio físico rural. Igual ocurre con el conocimiento, las concepciones y percepciones acerca del mundo y de la vida.

En *Los que se van* los narradores se perfilan, de esta manera, como voces narrativas, cuyos rasgos orales se identifican plenamente con el propósito ficcional de lo oral rural. A partir de esto, hemos venido vislumbrando cuales son las modalidades básicas de narración predominantes en las unidades narrativas.

Otra de las modalidades determinantes en el conjunto narrativo la constituye la narración en tercera persona. Como es obvio, esta narración se inscribe en la voz de un narrador ambivalente. Unas veces introduce la historia y otras veces la conduce a través de breves interrupciones a los diálogos que sustentan los personajes de los cuentos, ya para comentar ya para empujar la evolución narrativa. Técnicamente este tipo de narrador se presenta como un narrador académico de carácter omnisciente, dadas sus facultades cognoscitivas y dinámicas que le permiten conocer lo que sucede ya en el exterior ya en el interior del personaje, o situarse en los distintos escenarios donde ocurren los hechos que cuenta, naturalmente, en las terceras personas. Observamos, de esta manera, cómo en los cuentos *Los que se van* técnicamente pervive un narrador clásico, al que podríamos catalogar como de corte escriturario, sobre el que actúa un narrador oral a través de sus formas tradicionales. La simbiosis dará como resultado un nuevo tipo de narración donde podemos reconocer un equilibrio formal de ambos aportes no obstante sus disimilitudes.

En “El guaraguao” de Joaquín Gallegos Lara, el narrador de corte clásico introduce la historia en tercera persona con una construcción sintáctica que lo define como un narrador letrado. Sin embargo su discurso, entre la narración y la descripción ágiles, denota una fuerte impresión de lo popular, a través de formas narrativas propias de la oralidad rural. La frase corta y violenta, la insistencia verbal en períodos seguidos y cortados, el léxico corriente sin llegar

a ser vulgar, el conocimiento del medio físico y la psicología del personaje, denuncian la intencionalidad ficcional de la voz narrativa popular:

Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca i un guaraguao. Un guaraguao de roja cresta, pico férreo, cuello aguarico, grandes uñas y plumaje negro. Del porte de un pavo chico.

Un guaraguao es, naturalmente, capitán de gallinazos...

...

Era oscuro. Con la escopeta al hombro i en ella parado el guaraguao, caminaba.

No tuvo tiempo de defenderse. Ni de gritar. Los machetes cayeron sobre él de todos lados.

...

Fue así como...

Ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chancho-rengo. Podrido i con un guaraguao terriblemente flaco -hueso i plumas- muerto a su lado.

En “El cholo de la atacosa” de Demetrio Aguilera Malta, el narrador en tercera persona inicia la historia involucrándose en el lenguaje popular del personaje. Habla por boca de él hasta dar la impresión de fundirse ambos. Tal fusión, de narrador y personaje, ofrece la fuerte impresión del mundo oral rural, no sólo del contexto físico sino también del marco psicológico del personaje. La ambivalencia de este narrador le permite, frecuentemente, tomar distancias del personaje para narrar ágilmente. Así, pasa de un comportamiento a otro, ya alejándose ya integrándose al mundo íntimo del protagonista para, finalmente, meterse nuevamente dentro de él y hablar a través de su voz y su léxico característico:

Tar que canción..... Prieto el cuerpo, los ojos brincadores, la carne elástica. Reía sobre las balandras i las playas. Dizque le daban ataques.

...

Ululaba el viento pendenciero y gritón. Mordían las olas el irónico vientre de la pobre balandra. El enroscamiento de las carnes agitadas tenía algo de sagrado e inefable. Hacía frío.

...

I pensó: claro. La pobre mujer no lo había visto hacía dos días. I como lo quería tanto..... Probablemente había pensado que era él.

En “Por guardar el secreto” de Enrique Gil Gilbert, el narrador en tercera persona se remite a un tiempo pasado para introducir la historia. Como en

otros cuentos de Gil Gilbert, el uso de un lenguaje y una sintaxis característicos lo demuestra como un narrador letrado que, no obstante, deja traslucir su filiación oral a través del ritmo narrativo propuesto por frases cortas y violentas, propias de la comunicación oral rural. El diálogo predominante en el cuento es apenas interrumpido por los comentarios breves del narrador que, a través de ellos, logra impregnar el cuento de un halo de ruralidad, reforzado por agilísimas y pintorescas descripciones. Este narrador, técnicamente de corte académico, lo sabe y lo puede todo dentro del cuento. Así, domina los sucesos y el ambiente montuno y hasta logra introducirse en la psiquis del personaje protagonista a través de sus cavilaciones. La capacidad de inserción de la mente y la técnica narrativa orales dentro de la escritura confirman, de esta manera, la intencionalidad de escritura artística de lo popular:

Fue un desliz de juventud!  
 Una aventura cualquiera. Quien quiera que sea la tiene más que sea una vez!  
 I llegó a olvidarse por completo de ella! Le había dicho que tenía un hijo... suponía que era de él... pero quien sabe!  
 - ¿Cómo te llamas?  
 - Manuer Briones  
 Fue como un dinamitazo ese nombre en su cerebro:  
 ¿Cómo dices?  
 - Manuer Briones patrón!  
 - Quedó cerrado el trato. Don Pablo con el cigarro en la boca pensaba... pensaba... Si fuera... pero no es posible...! Qué va a ser! Pero... pero... bah! Son majaderías.

El comportamiento de un narrador es determinante en el tipo de narración que presente un texto. A veces el narrador en tercera persona cuenta la historia alejándose de ella. Cuenta de él, de ella o de ellos sin inmiscuirse como personaje ejecutante de acciones, es decir, no forma parte de la esencia argumental. Sin embargo, es posible encontrar alguna participación de él en la historia en forma de comentario acerca de la acción, pero sin alcanzar el nivel de personaje.<sup>25</sup> Otras veces el narrador asume un comportamiento distinto

frente a la historia; entonces habla en primeras personas, ya del singular ya del plural. El narrador se introduce en la historia que cuenta como su propia historia. El discurso narrativo se presentará ahora como dirigido hacia un destinatario, bajo un tono conversacional sobre hechos personales pasados o presentes.<sup>26</sup>

En los cuentos *Los que se van* la modalidad narrativa en primera persona no es frecuente, es más casi no la hay. Apenas dos muestras de ella aparecen en dos cuentos de autores diferentes, en las que una no presenta total adscripción a la modalidad. Tal ausencia técnica en el conjunto, podría ser explicada y comprendida atendiendo, principalmente, a dos aspectos: uno, el propósito ficcional, que imponía como tarea la escritura artística de lo popular, a sabiendas que en este espacio la comunicación se realiza, preferentemente, a través del diálogo y las referencias a lo dicho. Circunstancias que, naturalmente, inclinan a los interlocutores a una comunicación verbal cara a cara, donde ocurren preguntas y respuestas. Por otra parte, la comunicación oral popular siempre está alerta a lo que dijo el otro, esto es referencias a lo dicho. En estas circunstancias la comunicación se cumple obligatoriamente bajo esquemas narrativos que determinan el uso de terceras personas gramaticales.

Otro es el aspecto relacionado con la perspectiva del personaje cholo. Algunos críticos han observado los cuadros psicológicos que determinan los comportamientos del cholo-montuvio ecuatoriano. Al parecer, ellos coinciden en que, no obstante su personalidad siempre dada a la conquista amorosa y

dueño de un espíritu rebelde y machista, el individuo de este grupo étnico no es, de ninguna manera, un ser parlanchín, abierto a contar en detalle sus más inmediatas preocupaciones y motivaciones.<sup>27</sup> Quizá por ello esta ¿limitación? la veamos autocompensada o autosuperada a través de un mecanismo sustitutivo, como es la violencia, ya en la acción física ya en la toma de decisiones, más de las veces trágicas. Bajo estas circunstancias los puntos de vista narrativos y los esquemas comunicacionales de este personaje, seguramente se perfilarán aún más hacia una interrelación que involucran formas coloquiales y especiales atenciones al otro.

Como ya se ha expresado, apenas dos muestras narrativas en primera persona encontramos en *Los que se van*. La primera está en “Montaña adentro” de Enrique Gil Gilbert, donde la actitud declamatoria del personaje vuelve la narración una especie de monólogo de altos tonos recitativos. Allí la voz humana oscila entre el grito del desespero y el musitar de la reflexión y la autojustificación, siempre en el lenguaje característico de la oralidad rural:

“Yo hei matao... Soy asesino... ¡Pero estoy contento!  
 ¡No! No soy asesino... Hei matao porque a él le llegó la hora.  
 ¡Nada más!..¡Un desgracio!  
 ¡Un desgraciao! ¡Un desgraciao!”

Una segunda muestra de modalidad narrativa en primera persona aparece en el cuento “El cholo que se vengó” de Demetrio Aguilera Malta. El matiz monológico impuesto por el cholo protagonista da inicio al cuento que transcurre en una especie de discurso recitativo, con la consiguiente dosis de lenguaje que lo adscribe a la fuerza oral coloquial de la comunicación rural. El personaje se dirige a alguien que se supone está presente pero que no habla. La

supuesta presencia de un destinatario frente al discurso del cholo es dilucidada, al fin -como Andrea-, por otro narrador que, a la vez que anuncia la presencia, da rápidas pinceladas acerca del medio físico. Las oscilaciones en que se debate la psicología del personaje no eran necesarias de una descripción, por parte de este otro narrador, puesto que son claramente identificables, entre la rabia y la tristeza, entre el desconsuelo y la venganza que respiran el vaivén de las tonalidades de voz que permean el discurso del narrador principal.

Interesante propuesta técnica narrativa la de este cuento de Demetrio Aguilera Malta, si consideramos la época (1930) y las corrientes literarias y conceptuales en boga, al momento de su publicación. Por una parte, observamos el propósito ficcional, sobre el que ha venido atendiendo el análisis del presente trabajo, es decir, la escritura de la cultura oral popular. El autor logra este objetivo a través de la inserción de elementos inherentes a la oralidad en la escritura. Allí están el hombre, el lenguaje, las motivaciones, el medio físico propios del orbe oral, poblando una estructura distinta, la escritura. Por otra parte, la incorporación de un narrador de rasgos académicos, cuya función más que narrativa, descriptiva, empuja la narración desde un aparente distanciamiento, que lo obliga a recrear una agresiva naturaleza, con fines contextualizadores.

Balancear desde estas luces a “El cholo que se vengó” nos traería la noticia de un adelantado ecuatoriano, en cuanto a una práctica narrativa, por la que un narrador oral dirige su discurso a un interlocutor que lo presentimos

está presente, pero que no habla y que, más tarde, llevaron adelante los denominados, por Ángel Rama, “transculturadores”,<sup>28</sup>. Ellos, como hemos insistido, lograron ficcionalizar los recursos culturales de las comunidades orales rurales de América Latina. Se trata, dentro de este proyecto ficcional, de una modalidad narrativa, que se presenta más bien como una variación de la narración en primera persona. Esta modalidad es, ciertamente, una estrategia narrativa oral para la que Rama utiliza el término **monodialogo**,<sup>29</sup> definido por él, a partir de Robert Schuarz, como “habla que nace de un interlocutor que la promueve.”<sup>30</sup>

El monodialogo puede parecernos, en primera instancia, un monólogo en el que se intuye un interlocutor cuya presencia está latente, es decir, indirecta, implícita, pero perceptible a través del tono y la expresión coloquiales de un narrador que se dirige a un narratario casi ausente, pero que se entiende presente y conocido. La función de este narratario (interlocutor, destinatario) que “nunca habla” es, sin embargo y pese a ello, determinante en el empuje expositivo del hablante que “reporta” vivencias propias, o de la comunidad, en las que él participa, ya que su existencia implícita incita la narración del hablante, pero ante cuya falta no se estructuraría.

Lo expresado situaría al cuento “El cholo que se vengó” como una pieza narrativa adelantada del Ecuador de los 30, correspondiente a esta técnica narrativa llamada monodialogo que, más tarde, hacia los años 80, propusiera Ángel Rama, a partir de su idea de la transculturación para la literatura en

América Latina. En el cuento la presencia del oyente, es decir, del narratario, es perceptible por la expresión y el tono conversacional que asume el cholo Melquiades. Él se dirige a su interlocutora (en este caso) a través de directos “tei” (te), ti, “me habís” (me has), “vos” (tú), “andavete” (vete) que son expresiones que revelan tácitamente la existencia de un interlocutor que, además de conocido, está frente a él, pero que no habla:

- Tei amado como nadie ¿sabés vos? Por ti mei hecho marinero y hei viajao por otras tierras... Por ti hei estao a punto de ser criminal y hasta hei abandonao a mi pobre vieja: por ti que me habís engañao y te habís burlao e mi... Pero mei vengao i todo lo que te pasó ya lo sabía yo dende antes. Por eso te dejé ir con ese borracho que hoy te alimenta con golpes a vos i a tus hijos!

Sin embargo, ese interlocutor que “nunca habla”, pero cuya presencia es segura, en la visión de Rama posee un carácter ilustrado y de procedencia citadina, cuya función “unifica” y “cataliza” el discurso del narrador. Es una especie de antropólogo que investiga la comunidad de predominio oral, pero que al mismo tiempo alcanza la significación de elemento “modernizador” en su influencia sobre espacios rurales, aislados en cierta forma:

Este interlocutor que nunca habla, pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría aporta la incitación modernizadora, que conocemos a través de las formas del “reportaje” para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral [...] es por lo tanto el esfuerzo por construir una totalidad dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural, pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador. Este mismo es transculturado, pues para realizarse apela en primer término a una manifestación tradicional, el discurso hablado, extendiéndolo homogéneamente a todo el relato.<sup>31</sup>

En “El cholo que se vengó” esta interlocutora no es transculturada. Su carácter no es ilustrado ni su procedencia citadina, como el interlocutor de Rama; por el contrario, corresponde al mismo orbe del narrador Melquiades y debe, por lo mismo, portar y comportar los mismos elementos naturales y tradicionales del cholo narrador. El predominio del discurso oral se logra a

partir del machismo y el desprecio que respiran las palabras del despechado cholo, no a partir de una intención marginatoria hacia la interlocución, que el monodílogo de Rama propone. Para que éste se formalice plenamente – quiero decir el monodílogo-, Carlos Pacheco opina que la acción marginativa del narrador sobre el interlocutor debe contener una voluntad de “postergación y rebajamiento”, una intención de “silenciarlo sistemáticamente”, “descentrarlo”, desplazarlo a la “condición marginal de otro”, para “dar primacía al discurso oral”.<sup>32</sup> Como vemos, esto no ocurre en el “El cholo que se vengó”, puesto que aquí percibimos la exigencia de una respuesta desde el discurso del cholo hacia su narratario.

- Tei, hallao cambiada, ¿sabés vos? Estás fea; estás flaca, andás sucia. Ya no valés pa nada. Sólo tienes que sufrir viendo como te hubiera ido conmigo y como estás ahora. ¿sabés vos? Y anda vete que ya tu marido ha destar esperando la merienda, andavete que sino tendrás hoy una paliza.

Resulta por demás interesante una lectura de este cuento sin las intervenciones del otro narrador –letrado-, que el autor incorporó, y cuya función es, al parecer, sólo contextualizadora. Observemos cómo las tonalidades emotivas alcanzan su máxima expresión, sin esas intervenciones, donde la teatralidad monológica alcanza altos grados declamatorios:

- Tei amao como nadie. ¿sabés vos? Por ti mei hecho marinero y hasta hei viajao por otras tierras... Por ti hei estao a punto de ser criminal y hasta hei abandonao a mi pobre vieja: por tí que me habís engañao y te habís burlao e mí... Pero mei vengao: todo lo que te pasó ya lo sabía yo dende antes. ¡por eso te dejé ir con ese borracho que hoy te alimenta con golpes a vos y a tus hijos!  
...
- Si hubiera sólo otro... ¡Ah!... Lo hubiera desafiao ar machete a Andrés y lo hubiera matao... Pero no. Er no tenía la culpa. La única culpable eras vos que me habías engañao. Y tú eras la única que debía sufrir así como hei sufrío yo...  
...
- ¿Te acordás de cómo pasó? Yo, lo mesmo que si fuera ayer. Tábamos chicos; no habíamos criaio juntittos. Tenía que ser lo que fue. ¿Te acordás? Nos palabriamos, nos ibamos a casar... De repente me llaman pa trabajá en la barsa e donde Guayamabe. Y yo, que quería plata, me fui. Tu hasta lloraste creo. Pasó un mes. Yo andaba por er

Guayas, con una madera, contento e regresar pronto... Y entonces me dijo er Badulaque: vos te habías largao con Andrés. No se sabía nada e ti, ¿te acordás?

...

- Sentía pena y coraje. Hubiera querido matarlo a ér. Pero después vi que lo mejor era vengarme: yo conocía a Andrés. Sabía que con ér sólo te esperaba er palo y la miseria. Así que ér sería mejor quien me vengaría... ¿Después? Hei trabajao mucho, muchísimo. Nuei quería saber más de vos. Hei visitao muchas ciudades; hei conocío muchas mujeres. Sólo hace un mes me ije: ¡anda a ver tu obra!

...

- Tei hallao cambiada ¿sabés vos? Estás fea; estás flaca, andás sucia. Ya no valés pa nada. Sólo tienes que sufrir viendo como te hubiera ido conmigo y como estás ahora ¿sabés vos? Y andavete que ya tu marido ha destar esperando la merienda, andavete que sinó tendrás hoy una paliza...

\*

\*

\*

La aproximación analítica del presente capítulo ha pretendido mostrar las modalidades narrativas de la colección de cuentos ecuatorianos *Los que se van*, inmersas en el nivel de la **estructuración literaria**, que Ángel Rama propone dentro del proyecto de ficcionalización de los recursos culturales de la comunidad oral latinoamericana, bajo el concepto de transculturación narrativa. Según Rama, a través de este nivel, las estructuras narrativas del contar oral asumen presencia y significación activas en el proceso escriturario de la cultura popular en América Latina. Tal propuesta demanda la reestructuración de las variadas formas narrativas tradicionales, especialmente de la oralidad rural, de manera que ofrezcan toda su potencialidad creativa dentro de una nueva estructura -escrita- de carácter heterogéneo. La subyacencia y la coexistencia de elementos tanto tradicionales como modernos, caracterizarán al nuevo producto, en cuya elaboración habrán ocurrido selecciones, rechazos, desgastes, incorporaciones y hasta invenciones.

Desde esta perspectiva, el diálogo, como una expresión de la cultura popular, ha sido visualizado como la modalidad narrativa predominante en *Los que se van*. Al parecer los autores, tras el propósito de escribir la cultura popular decantándola de la tipicidad folclórica con que venía siendo enfocada por la narrativa costumbrista, obviaron el detalle descriptivo, el color local e introdujeron un diálogo directo y dinámico, cuya variedad de tonos, acentos, articulaciones y significaciones reproducen las hablas y las prácticas conversacionales de la costa rural ecuatoriana.

En las unidades narrativas en cuestión, estos diálogos han sido incorporados de manera que muestren la singular identidad geográfica y humana de la región. Son diálogos simples, abiertos, generalmente anónimos entre no más de dos personas, a lo sumo tres muy raramente. Como para no situarlos dentro de una intención social o de denuncia alguna, los autores descartaron totalmente el diálogo anónimo de masas, de gran recurrencia por la narrativa del realismo social y el realismo socialista - para recordar la novela indigenista- y prefirieron el diálogo personalizado. De esta manera, las historias de los personajes, naturalmente individualizados, emergen desde un diálogo preñado de un vocabulario y una sintaxis propios del individuo del ambiente costero.

Una de las modalidades narrativas recurrentes en el proceso ficcionalizador de la cultura popular es la narración en tercera persona. Dentro de esta opción, el análisis del capítulo ha podido determinar que, en los cuentos estudiados,

esta modalidad narrativa aparece en la voz de un narrador, cuya procedencia de indiscutible rango académico, es inmediatamente identificable, dadas las estructuras sintácticas, su dominio semántico, además del comportamiento técnico, con que conduce el hilo narrativo. Este comportamiento lo hace aparecer como un conocedor y dominador de las situaciones tanto internas como externas del asunto. Podríamos decir que, en el propósito ficcional de los cuentos, este tipo de narrador constituye el elemento modernizador sobre el que actúan los recursos tradicionales de la cultura popular. Es por eso que, y no obstante su condición de narrador grafémico, observa permanentemente su filiación popular, a través de la utilización de formas narrativas propias de la oralidad rural durante su discurso. Como ya se indicara, la frase corta y violenta, la insistencia verbal en períodos seguidos y cortados, el léxico popular sin ser vulgar inscriben la intencionalidad ficcional de la voz narrativa popular, a través de este narrador que, además, logra contextualizar el medio físico representado mediante ágiles descripciones.

El capítulo también ha querido visualizar aquellas muestras de narración en primera persona, considerando la individualidad con que son contadas las historias en *Los que se van*. La narración en primera persona es casi ausente en el conjunto. Sin embargo, mereció especial atención el cuento "El cholo que se vengó" de Aguilera Malta, en el que, de entrada, impresiona una especie de discurso recitativo con un matiz monológico sorprendente. La voz de un cholo, que debate su emoción entre la rabia y el desconsuelo del despecho amoroso, se dirige a un destinatario -interlocutor- cuya presencia la intuimos, puesto que

“nunca habla”, al decir de Ángel Rama. Esa especie de monólogo que pide, sin obtener respuestas, en la voz del cholo Melquiades, en primera instancia produce la impresión de estar frente a aquella técnica narrativa de la transculturación denominada, por Ángel Rama, monodiálogo.

Un análisis del cuento a partir de las condiciones que Rama estima para la construcción del monodiálogo demostró, finalmente, que el cuento en mención no se inscribía dentro de esta técnica. La visión teórica de Rama establece que el interlocutor, en esta estrategia narrativa, debe tener procedencia grafémica o citadina, mientras un narrador oral único asume una actitud marginativa para desplazarlo y dar primacía a su discurso oral. Concluimos, sin embargo, que una lectura del cuento en mención, sin las intervenciones del narrador letrado en tercera persona, ofrece una teatralidad monológica de alto grado declamatorio, además de su inmediata adscripción a las posibilidades ficcionales de la cultura popular.

En la siguiente sección (capítulo IV), para proseguir con el eje ficcionalizador que hemos venido aplicando a las unidades de *Los que se van*, el análisis centrará su atención al nivel de la **cosmovisión**.<sup>33</sup> Desde esta propuesta, el trabajo intentará encontrar, en los cuentos seleccionados, aquellos niveles de significación que atañen a la vida del orbe oral representados en la escritura, a través de las operaciones transculturadoras. Los valores tradicionales y las ideologías modernas serán puntos de atención importantes al

momento de balancear la simbiosis cultural reflejada en los productos literarios en análisis.

A partir de que el proceso propuesto por Rama viene dado desde las prácticas artísticas de diversas tendencias -literarias en nuestro interés- frente a la multiplicidad cultural de América, la atención a los aspectos relativos al mito, las religiones, los ritos, las creencias populares, la identidad y, aquellas vivencias, concepciones y percepciones que construyen significados en nuestras culturas internas, serán de vital importancia en el intento por visualizar la subyacencia y coexistencia de los elementos culturales de ambos orbes, en las unidades en estudio.

---

**NOTAS:**

<sup>1</sup> Carlos Pacheco en *La comarca oral* (Caracas, Casa de Bello, 1992, pp. 90-91) observa así este reto: "Hacia mediados de este siglo, la fractura entre las propuestas vanguardistas y las del regionalismo tradicional se había hecho honda y potente. Paradójicamente, la respuesta más exitosa producida por los transculturadores no consistió en la imitación de los nuevos códigos narrativos. Ellos recibieron por supuesto el estímulo de estas novedades desarrolladas a partir de la vanguardia, pero fue finalmente en el legado tradicional de sus propias regiones donde encontraron en germen las formas narrativas más idóneas (particularmente las formas de narración oral) para responder a sus necesidades. Estas formas narrativas tradicionales, que habían pasado a ser vestigios desde hacía ya tiempo, fueron reactivadas por muchos de estos escritores y demostraron su gran utilidad para los nuevos propósitos ficcionales".

<sup>2</sup> Ángel Rama, *Tranculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, 1985, p.43.

<sup>3</sup> *Ibid.* 44

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.* 46.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.* 115.

<sup>8</sup> Rama destaca los valores de este esfuerzo narrativo latinoamericano en el proceso, pues "la presencia activa de una literatura, no sólo de asunto, sino de formas culturales específicas de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador". *Ibid.* 116.

<sup>9</sup> *Ibid.* 44.

<sup>10</sup> Intento referirme a esa especie de identidad que guardan nuestras maneras de pensar, sentir con los resultados (productos) de nuestro hacer en América Latina. De pronto esa rupturalidad histórica observable en Latinoamérica puede observarse, de alguna manera, en nuestros modos de contar orales, en donde las realidades individuales y colectivas se imbrican en puntos de vista narrativos diversos.

<sup>11</sup> Ángel Rama. 1985, p.44. Ya citado.

<sup>12</sup> *Ibid.* 44-45.

<sup>13</sup> De José María Arguedas, Juan Rulfo, Joao Guimaraes Rosa, respectivamente.

<sup>14</sup> *Ibid.* 47

<sup>15</sup> Al respecto Karl H. Heisse dice: "El hombre costero del Ecuador no es individuo complicado. Sus pensamientos corresponden a sus acciones: directos, espontáneos y a menudo violentos. El lenguaje utilizado para describirse corresponde a su psicología." ("*El grupo de Guayaquil*". *Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor, 1975, p.36).

<sup>16</sup> Enrique Gil Gilbert, "Montaña adentro".

<sup>17</sup> Joaquín Gallegos Lara, "La salvaje".

<sup>18</sup> Demetrio Aguilera Malta, "El cholo de la atacosa".

<sup>19</sup> Jorge Enrique Adoum, *Narraciones ecuatorianas del 30*, (prólogo), Caracas, Biblioteca Ayacucho, Col. 85, 1980, p. xxv.

Añade, además “*Los que se van*, precisamente por tratarse de cuentos, se refiere a casos individuales, a personajes colocados en situaciones insólitas, más insólitas por la trascendencia, y condenados, más que por el sistema, por la fatalidad, por una suerte de oráculo del trópico contra lo que no se puede luchar (con excepción de “*Los madereros*”). En los 24 cuentos del volumen – ocho de cada autor- hay siete asesinatos a machetazos, uno cometido por un negro contra un policía rural al que desencaja a puro pulso las mandíbulas, un suicidio arrojándose al agua para ser devorado por un tiburón, alguien que se arranca los ojos con un cuchillo, alguien que se castra y tres muertos por accidente. En once cuentos la violación, la venganza, los celos, o por deseo voraz son elementos determinantes en la acción. Esa inevitabilidad de la catástrofe como por un fatalismo trágico – que iba a marcar gran parte de nuestra narrativa- y la violencia de ese lenguaje que corresponde a los personajes y a las situaciones salvan a algunos de esos cuentos de ser simples cuadros de costumbres”. Pp.xxv-xxvi.

<sup>20</sup> Karl H. Heisse. “*El grupo de Guayaquil*”. *Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor., 1975, p. 45. Ya citado.

<sup>21</sup> Ángel Rama, 1985, p. 115. Ya citado.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 225.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 125

<sup>24</sup> Carlos Pacheco, 1992, p. 90. Ya citado.

Pacheco denomina mente oral a aquella unidad e identidad que en las narraciones posteriores a las regionalistas, guardan narradores y personajes en torno al propósito de representar la voz narrativa, en sus modalidades y en sus técnicas, provenientes del mundo oral rural. Para este autor en una obra narrativa de ficcionalización de lo oral “a pesar de que pueden encontrarse allí diferentes modalidades y técnicas narrativas, ellas confluyen hacia el objetivo común de representar la voz y la perspectiva de los personajes orales populares”.

<sup>25</sup> Para la escritura artística, la crítica literaria ha denominado como **narración extradiegética** a aquella donde el narrador se ubica fuera de la historia, es decir, el narrador cuenta su historia sin introducirse como personaje en ella; entonces su discurso se desenvuelve en las terceras personas, ya del singular ya del plural. Pero es posible que el narrador tenga alguna participación dentro de la historia, sin volverse personaje. Tal intervención asume únicamente las formas de un comentario sobre la acción que cuenta, en cuyo caso estaremos frente a un **narrador extradiegético con función ideológica**.

<sup>26</sup> La crítica literaria la estudia como **narración intradiegética**. En ésta el narrador se sitúa dentro de la historia, donde actúa como personaje. Su discurso se desenvuelve en las primeras personas, dirigiendo su relato sobre él mismo o sobre la parte que él ha tenido en la historia. Se presenta así un *narrador con función testimonial*. Entre ellos Jorge Enrique Adoum y Karl H. Heisse en los trabajos citados.

<sup>27</sup> Quiero refirme a José María Arguedas, Joao Guimaraes Rosa, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez,... quienes llevaron adelante el proyecto narrativo de ficcionalización de los recursos orales en América Latina.

<sup>28</sup> Carlos Pacheco (1992-106) Ya citado, resume el atisbo del monodílogo así: “Ya en 1963, el crítico brasileño Robert Schuarz había llamado la atención sobre este rasgo fundamental e innovador de la novela, calificando al discurso risbaldino (se refiere al personaje Riobaldo de *Gran Sertón: Veredas*, novela de Joao Guimaraes Rosa) que la constituye enteramente de ‘diálogo’ pela metade’, de monólogo inserto en situación dialógica. Unas dos décadas más tarde, Ángel Rama, en su obra germinal *transculturación narrativa en América Latina*, sugiere para esta peculiar modalidad ficcional el acertado término de monodílogo”

---

<sup>29</sup> *Ibid.* 41.

<sup>30</sup> *Ibid.* 46-48.

<sup>31</sup> Carlos Pacheco, *La comarca oral*, pp.106-107. Ya citado

<sup>32</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. Ya citado.

<sup>33</sup> *Ibid.*

## CAPITULO IV

### La cosmovisión

#### *Los que se van: conceptos y percepciones de la comunidad* **popular**

##### 1. La construcción de los significados

Las estructuras cognoscitivas de los miembros de una comunidad – preferentemente popular- respecto del mundo, constituyen niveles de conciencia colectiva que albergan significados inherentes a su cotidianidad general. Esta cosmovisión involucra, como es obvio, conceptos y percepciones acerca del mundo –y de la vida- que les permite comprender y explicar fenómenos que impactan su cotidianidad. Es el caso de la comunidad rural, donde la inserción de la oralidad se manifiesta en la totalidad –o casi totalidad- de las actividades humanas, al punto de asociarse con expresiones que van desde lo doméstico y manual hasta lo técnico e intelectual.

Las luces de lo expresado nos permiten ver a la oralidad como un contexto inscrito no sólo en los espacios de la comunicación verbal, como pareciera sugerirnos el término, sino, más allá, en los espacios inherentes a las actividades diarias del individuo. La idea la confirma Esteban Monsonyi, quien opina que el fenómeno de “la oralidad a pesar de su amplio margen de independencia, se inserta de manera directa e indirecta en la totalidad o casi totalidad de los hechos humanos, con los cuales interactúa dando origen a una influencia mutua y creativa”.<sup>1</sup>

Bajo la influencia mutua y creativa de la oralidad con los hechos cotidianos, la comunidad generará concepciones y maneras características de percibir y pensar sobre los aspectos que contextualizan su vida, inscritos en procesos mentales o raciocinio, visión del mundo, percepciones de la vida y de la muerte, la conflictividad frente a lo externo. Significados que involucran sentimientos y visión del mundo.

## **2. La ficcionalización del significado popular**

Dentro del proceso de ficcionalización de los recursos culturales de la comunidad oral popular, la producción del significado asume vital importancia, a partir de las interrelaciones entre la oralidad y las actividades humanas. El significado, amasado por siglos en el seno de la comunidad rural, constituye el elemento tradicional - manifiesto en la oralidad y sus valores- sobre el que actuará el elemento modernizador, inscrito en la escritura y sus ideologías. Lo sagrado, lo telúrico, lo emotivo y sentimental, el ideal de vida son conceptos y experiencias incorporados a la tradición oral que, en el proceso reestructurador de la ficcionalización, generarán nuevos significados en el nuevo producto de la escritura artística.

En América Latina este proceso fue concebido como una estrategia que, en la narrativa, definió una posición regional frente a impactos externos modernizadores, provenientes, con mayor intensidad, de corrientes europeas.

Ángel Rama lo ve como una “búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora”.<sup>2</sup> Búsqueda por la que se intentaba la “recuperación de las estructuras de la narración oral y popular”.<sup>3</sup> De esta manera, Rama llega a concebir la cosmovisión como uno de los niveles –dentro de los valores narrativos rurales- que permite la refundición del elemento tradicional en un producto artístico nuevo, a partir de su inserción en la escritura.

Puesto que, en la opinión de Rama, la cosmovisión genera la producción de significados en la comunidad oral, los valores tradicionales que contiene al ser conjugados con las significaciones artísticas modernas, reproducen un producto cultural nuevo. Un significado nuevo, pero con subyacencias de ambas partes, ya modernistas ya vanguardistas de la época con la multiplicidad cultural latinoamericana.

Dentro de esta misma línea, y siguiendo la opinión de Rama, uno de los más significativos logros de la narrativa latinoamericana, dentro del nivel de la cosmovisión, fue la inscripción de una nueva visión del mito a la cultura contemporánea. El autor refuerza esta opinión recurriendo a una cita de Mircea Eliade, para quien este elemento fue introducido y “aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa [...] una ‘historia verdadera’ y, lo que es más, inapreciable, por ser sagrado, ejemplar y significativo”.<sup>4</sup> La coincidencia de opiniones entre ambos autores nos sugiere que el mito fue incorporado a la narrativa no en el concepto lógico que

semantiza el término, sino bajo las concepciones que nuestras sociedades arcaicas de América venían aplicándole.<sup>5</sup> Con ello, asistiríamos a un restablecimiento, recuperación y redescubrimiento del mito arcaico latinoamericano:

Al ser puesto en entredicho el discurso lógico- racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejecutantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de percepciones, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes. Este repliegue restablece un contexto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular.<sup>6</sup>

Así, el discurso literario que respondía, hasta el momento, “a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea”,<sup>7</sup> al revalorar los elementos de la tradición popular generaría nuevos significados que, sin embargo, albergaban subyacencias de ambas partes. Además del mito, fueron importantes en el esfuerzo de interpretar los rasgos de América Latina, las categorías del arquetipo<sup>8</sup> arcaico, las creencias y la religiosidad popular.

### **3. Los niveles de significación en *Los que se van***

El modelo narrativo de los cuentos ecuatorianos *Los que se van* no se circunscribe al modelo en el que venía desarrollándose la novela regionalista latinoamericana. En el modelo anterior se establecen intervenciones alternantes, muy unilaterales, ya de autores ya de personajes ya de narradores, desde especies de territorios propios e inviolables, con notables barreras entre uno y otro. De esta manera, la narración transcurría entre saltos y diferencias con notorias supremacías del autor.

El objetivo de unidad que persigue la intencionalidad ficcional del conjunto narrativo ecuatoriano, procura conjugar aquellos elementos que la tradición y la modernidad venían atesorando y erigiendo como dosis preventivas que los librara de la contaminación del uno o del otro. Es la idea de Ángel Rama. Él ve posibilidades ficcionales a partir de las interrelaciones de estos dos espacios culturalmente disímiles. Así, la lengua, la estructuración literaria, la cosmovisión de ambos ámbitos, emergen como estrategias creativas de un nuevo producto estético que, en la literatura, se presentará como la nueva novela latinoamericana, donde se

Aviva el relato mediante una escritura tensa, entrecortada, rápida, donde la realidad se traduce en un juego de pinceladas variadas y los hechos se descargan sin preparación previa, para luego perderse velozmente en la confusión de sus efectos inmediatos [...] (y)<sup>9</sup> refracta y desperdiga la realidad mediante los fragmentos de prosa lírica que, por el artificio de una cosmovisión infantil [...] abre el acceso a una cosmovisión mítica; en ella la realidad es animada por las ideas latentes que sólo pueden manifestarse bajo formas simbólicas.<sup>10</sup>

Estas formas simbólicas que asume la realidad en la comunidad oral, no son otras que las significaciones que se constituyen a partir de la búsqueda de explicaciones a sucesos que alteran su rutina. Habíamos dicho al inicio de esta parte del trabajo, que la comunidad popular, especialmente oral-rural, para comprender y explicar fenómenos –del mundo y de la vida- crea conceptos y percepciones que, indiscutiblemente, contienen fuertes cargas significativas. Estas significaciones actúan en la conciencia colectiva como remansadores de una realidad inexplicable, muchas veces cruel y misteriosa.

Ángel Rama acuña este concepto de la comunidad oral como “núcleos de significación”, por los que los grupos humanos, en especial por aquellos con

algún grado de primitivismo, forjan un imaginario que les ayuda a sobrellevar -comprender y explicar- una circunstancia que su razón no la desmonta como natural. Este es un comportamiento mental colectivo que asumen, inclusive los pueblos “civilizados” cuando experimentan etapas de crisis, ya de orden social ya económico ya político ya religioso. El núcleo de significación creado en torno a la circunstancia -inexplicable- ayuda a superarla mediante una explicación imaginaria. Es como si dijéramos que los pueblos en etapas de desconcierto necesitan superar ese desconcierto creando algo en qué creer nuevamente. Ese algo en qué creer es lo que Ángel Rama, sobre la base teórica de Lévi-Strauss, llama núcleo de significación:

Las peculiaridades del pensamiento mítico no portaban obligatoriamente su irracionalidad pero sí un manejo de materiales a su disposición que concede amplia libertad significativa a múltiples rasgos de la realidad y concomitantemente una extremada utilización del principio analógico. Eso permite construir explicaciones del mundo a partir de núcleos de significación que se van representando, ampliando modificando en diversas instancias de aplicación práctica a otros campos o asuntos.<sup>11</sup>

En *Los que se van* el flujo narrativo emerge desde núcleos de significación inherentes a explicaciones que, sobre fenómenos “ilógicos”, ha forjado durante siglos una conciencia oral colectiva. Los conceptos del poder, lo sagrado y lo profano, las creencias y supersticiones, la visión del mundo y de la vida, la identidad revelan y testimonian la tendencia mítica<sup>12</sup> del cholo-montuvio de la costa ecuatoriana. Estas consideraciones en torno a las unidades narrativas que nos ocupan, van confirmando una filiación al propósito cultural, por parte de los autores, de escribir artísticamente la cultura popular mediante la aprehensión de los modos más genuinos de la tradición oral rural.

## Lo sagrado

La intencional individualización de la experiencia humana en *Los que se van*, permite detectar aspectos relativos a explicaciones fabulosas sobre realidades tangibles. He allí la generación del significado que, no obstante su forja hiperbólica, construye normas vitales para toda la comunidad. Cada experiencia “mágica”, cada fenómeno ilógico alcanza, de esta manera, un núcleo significativo que constituye un nuevo patrón de vida.

En *Los que se van*, lo sagrado se vislumbra desde una visión asociada a lo profano. La idea de Dios, poco recurrente en todo el conjunto, es evocada desde una lejanía que deja, prácticamente, fuera cualquier actitud de recogimiento y veneración. En el cuento “El malo” de Enrique Gil Gilbert, la alusión a la familia divina a través de un amorfino se vuelve más un recurso narrativo de contextualización antes que una demostración de religiosidad popular. Sin embargo, esta irrecurrencia a la divinidad no significa divorcio o indiferencia alguna respecto a Dios, por parte del individuo representado. La idea de una divinidad occidental –sabemos– había echado raíces desde hacía ya mucho tiempo. Podríamos aventurarnos a pensar que este soslayo tiene una raíz intencional, naturalmente desde las autorías, tras un propósito ficcional.

Por un lado la intención de desviar el concepto de lo sagrado hacia niveles inherentes a la cotidianidad vital, a aquellos elementos que permanecen y hacen el contacto diario de la vida del hombre costero ecuatoriano. Allí el mar, el manglar, la selva, el animal salvaje adquieren cualidades de indiscutibles

proyecciones sagradas, al punto de constituirse en elementos imprescindibles para el desarrollo espiritual y social humanos. El tigre de “Los madereros” de Gallegos Lara, parece adquirir cualidades sacras cuando es capaz de percibir el temor del ser humano a través de su güella : “cuando er tigre le pisa la guella a uno es porque ese le tiene miedo y ar fin se lo yeva”, en “Montaña adentro” de Gil Gilbert , la naturaleza castiga el crimen y en “El cholo del tibrón” de Aguilera Malta ,un tiburón cobra la vieja deuda de un asesinato.

Otra lectura podría hacerse pensando que los autores, en el afán de desligarse de las motivaciones narrativas predecesoras, evitaron la representación de Dios en toda la omnipotencia consagrada que le procuraron las novelas romántica y costumbrista y prefirieron presentarlo a partir de una mestización que simbiotizara el elemento sagrado externo con el interno. De esta manera, el proyecto de escritura de lo popular abría posibilidades de representación de ambos orbes.

### **El mundo**

Las concepciones del mundo en la cultura popular tienen íntima relación con las formas comunicacionales generadas a través de la oralidad. Esta oralidad que, como hemos dicho, interactúa activamente con los hechos cotidianos, crea conceptos y percepciones acerca de su contexto. Se produce, así, “la configuración de una mente oral, de una manera de pensar, sentir y percibir la realidad que, en ocasiones, puede resultar sumamente desconcertante para un lector urbano, letrado y occidentalizado”.<sup>13</sup> Opinión de

Carlos Pacheco que involucra tácitamente todos los aspectos de la vida de la comunidad dentro de las significaciones que la rigen.

En los cuentos *Los que se van* el mundo está representado desde una perspectiva, donde las percepciones se formulan a partir de una experiencia vital que, no obstante su tratamiento anecdótico, es compartida por toda la colectividad. Es un mundo que no ofrece mayores horizontes. El individuo se mueve dentro de un espacio reducido, determinado por la concepción que tiene de él. No obstante la inspiración de libertad que produce la ilusión de horizontalidad del mar, ésta no brinda, para el individuo-personaje, la posibilidad del desarraigo, de la búsqueda, que más tarde la novela latinoamericana -incluidas algunas de nuestros autores- testimoniara como realidad histórica de la región.<sup>14</sup>

En *Los que se van* el individuo no logra trascender -hacia la exterioridad- los límites de su realidad física. La ciudad es algo mucho más allá, casi imposible de imaginar, una "mujer lejana, inalcanzable, enorme, enormísima, de todos los colores, llena de gente". Así es Guayaquil en la limitada visión de "El cholo que se fue pa Guayaquil",<sup>15</sup> pero que vuelve a su vela y a su mar, ante la imposibilidad de ser parte suya.

La horizontalidad del mundo no se abre para el cholo de *Los que se van*. Tal parece que una especie de fuerza superior lo destinara al retorno y al anclaje de su entorno. Frente a esta imposibilidad de horizontalidad, el mundo del cholo

se verticaliza hasta sumergirse en el profundo interior. Un mundo oposicional a partir de la dicotomía dentro/fuera.<sup>16</sup> Es la raíz del manglar, el vientre marino, el fondo del río, la espesura de la selva que acogen al individuo.

Así, la visión del mundo en nuestros cuentos aparece como una concepción vital del tránsito hacia el origen. En “Montaña adentro” de Enrique Gil Gilbert, el cholo Leonardo no huye hacia fuera, luego de cometer el crimen. Arrastra consigo a toda su familia hacia un final trágico dentro de la montaña. En “El cholo del tibrón” de Demetrio Aguilera Malta, Melquiades, para expiar su culpa de antaño, “algo lo jala” hasta la panza del tiburón frente a las profundidades del manglar y, Viviña en “La salvaje” de Joaquín Gallegos Lara, busca en la magia de la selva la satisfacción de su ímpetu sexual, aún a costa de la vida.

Esta desconcertante realidad que subvierte el sentido de lo que se percibe como normal en una mente grafémica, obedece al concepto de intramundo que pervive en la visión del cholo. El mundo es hacia adentro. Un pequeño cosmos donde los significados de los hechos cotidianos bastan para sustentarlo, bajo una especie de garúa mágica permeando la realidad tangible. Juan Valdano Morejón parece advertir esta prematura concepción de la realidad mágica en los cuentos ecuatorianos de los 30, cuando anuncia:

[...] el hallazgo del elemento mágico. En un afán de descender a las raíces de lo popular, toca fondo cuando surge lo maravilloso. En los cuentos de José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Jorge Icaza, entre otros, es frecuente encontrar lo mágico mezclado con ingredientes lógicos y realistas. Parece que los escritores del grupo de Guayaquil tuvieron más tendencia al realismo mágico que los de la sierra.<sup>17</sup>

La cita de Valdano Morejón ve el “hallazgo del elemento mágico” en los cuentos del 30, a partir del propósito cultural sobre el que el análisis de este trabajo se ha venido sustentando, es decir, “descender a las raíces de lo popular” con fines ficcionales. De esta manera y, sobre la base de la opinión autorizada de Valdano, nos permitimos ubicar a *Los que se van* dentro de un proyecto cultural que, hacia 1930, pretendía llevar a la escritura la cultura popular.

El desconcierto producido en el lector a través de la fundición de una realidad cotidiana con la envoltura mágica de lo inconcebible, nos trae la noticia de un propósito escriturario de la cultura popular en el cuento “El guaraguao” de Joaquín Gallegos Lara. Este es un cuento sorprendente, donde la realidad y la magia se funden para crear un microcosmos, cuya energía se concentra en su interior. Nuevamente –en este cuento– el mundo es asumido desde la verticalidad de su interior, en franca oposición con la horizontalidad que asumimos de lo exterior. Todo ocurre dentro de un estrecho mundo mediante el tránsito, de una simplicidad inimaginable, entre la realidad y la fantasía.

Lo que cuenta “El guaraguao” es una graciosa mentira que, sin embargo, la aceptamos como una verdad posible dentro de un mundo pequeño que subvierte lo natural, que trastoca la realidad. “Arfonso” es el nombre, o mejor un gallinazo que por ser “un guaraguao es, naturalmente, capitán de gallinazos”. La relación hombre-animal no se construye, sin embargo, a partir de la jerarquía amo-plebeyo, hombre-animal, explotador-explotado, puesto que

ambos (hombre-capitán de gallinazos), ostentan algún tipo de poder. La cotidianidad de la comunidad ve natural esta relación que, en el lector letrado seguramente producirá un efecto de humor y desconcierto. Todo ocurre hacia adentro. Salvo elementos extraños, hábilmente internalizados (la escopeta, los chinos), no hay visos de una exterioridad imprescindible. Así, la singular perspectiva de unidad que ofrece esta relación inverosímil configura un mundo cerrado a la exterioridad:

Este guaraguo iba volando alrededor o posando en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre. Cazaban garzas. El hombre las tiraba y el guaraguo volaba i desde media poza las traía en las garras como un gerifalde. Iban solamente a comprar pólvora i municiones a los pueblos. I a vender plumas conseguidas. Allá le decían "Chanco - rengo".

### **La vida**

El modo de pensar acerca de la realidad en la cultura oral popular, viene dado a partir de las explicaciones que el individuo forja respecto de las situaciones que enfrenta su vida. De este modo, el concepto de vida se construirá desde aquellos elementos que atañen a su cotidianidad, es decir, la significación que alcanzan estos elementos en su experiencia vital.

En *Los que se van* el contexto de ruralidad impone el significado de la vida. La vida es ese cosmos de barbarie y truculencia signado por una psicología que, al parecer, se configura en el reto de la existencia, en un mundo cuyos horizontes se cierran desde una cosmovisión reductible. De esta manera, el mar, la selva, el río, la balandra, la mujer, el manglar, como elementos inmediatos del vivir diario, generan, desde su energía vital, significados de supervivencia, de venganza, de temor, de magia, de despecho, de celos, de

arraigo, de machismo. En torno a estos elementos y a estos sentimientos, la vida inscribe sus códigos, dentro de un microcosmos tropical.

No obstante el contexto de ruralidad y de condiciones infrasociales que permean los cuentos, y que generan las significaciones vitales, no es preocupación mayor de *Los que se van* concentrarse en temas del trabajo agrario - u otro tipo- o de la injusticia social.<sup>18</sup> Como para confirmarnos el propósito cultural de los autores, de escribir la cultura oral rural del trópico ecuatoriano, que hemos venido sosteniendo, antes que una intención social. Para Jorge Enrique Adoum “en esos cuentos no se sorprende a los personajes trabajando. No hay un solo patrón explotador [...] El tema central es la violencia del hombre o del destino, la lujuria... y, de modo muy secundario, la superstición”.<sup>19</sup>

### **La muerte**

La truculencia de una realidad marcada por los signos de la violencia, configuran una especie de fatalismo en los personajes de *Los que se van*. Es una suerte de destino trágico del que, simplemente, no pueden escapar. Pareciera que la salvaje exuberancia del trópico inyectara de resabios y predestinos la vida del cholo que, irreversiblemente, lo conducen al final. Por esta vía, podríamos pensar que el concepto sobre la muerte se construye desde un impulso cósmico que reproduce en el individuo un sentimiento de inviolabilidad del yo, tras el pretexto de un predestino. Surge, entonces, el orgullo del macho que no puede ser mancillado y, cuya apuesta, lo vincula a la

muerte. De esta manera, la muerte transita permanentemente pegada a la vida de los individuos, inscrita en la fatalidad predeterminada.

Es ese orgullo del macho que en “Mardecido llanto” de Enrique Gil Gilbert, conduce a un cholo hacia la tragedia en la rabia por imponerse al caballo salvaje. En “El cholo que se castró” de Demetrio Aguilera Malta, Nicasio Yagual se inmola al comprobar anulada su potencia viril. En “Los madereros” de Joaquín Gallegos Lara, el montuvio Liberato enfrenta a la muerte encarnada en un tigre feroz. Otro cholo-montuvio desafía al fatalismo de la leyenda de “La salvaje”,<sup>20</sup> portadora de una predestinación mortal. En “Montaña adentro”<sup>21</sup> un sino fatal conduce a la muerte a Leonardo y su familia al fondo de la montaña, mientras busca la vida a través de la huida. Otro cholo se saca los ojos “pa no verla más” en “La blanca de los ojos color de luna”.<sup>22</sup>

Toda esta especie de determinismo fatal va signando la vida de los personajes en *Los que se van*. De pronto el aún niño ya estará marcado por la fatalidad en “El malo”,<sup>23</sup> o el hijo bastardo matará a su padre bajo ese sino en “Por guardar el secreto”.<sup>24</sup>

El concepto sobre la muerte viene dado, entonces, desde elementos y circunstancias inmanejables por el individuo que, sin embargo, también conjuga un concepto de vida desde una legendaridad predestinante, una concepción del yo inviolable y una energía cósmica salvaje. Allí Dios no está. El ser no camina hacia su encuentro. No hay salvación de almas en los cuentos *Los que se van*.

## La identidad

En una comunidad oral rural los elementos de la naturaleza guardan profunda identidad con las maneras de percibir la realidad. Altos grados de afectividad definen sentimientos de familiaridad y dependencia con elementos del mundo animal y vegetal. Muchas veces puede llegar a atribuírseles caracteres sagrados.

En *Los que se van*, el mar, el río, la montaña, algunos animales apartan su visión telúrica para adquirir cualidades sobrenaturales, casi divinas. No es que estos elementos del cosmos rural vuelvan a asumirse dentro de una jerarquía de dioses, objeto de veneración y temor, que el concepto arcaico les prodigaba. Se trata de profundos sentimientos de dependencia que, finalmente, configuran una total empatía del cholo-montuvio con dichos elementos, al punto de constituirse en especies de oráculos naturales que definen normatividades de vida de la comunidad. A partir de esta interrelación se construye permanentemente una identidad hombre-naturaleza.

Nicasio Yagual en "El cholo que se castró"<sup>25</sup> manifiesta un intenso sentimiento de arraigo cuando sabe que "donde nació morirá. Su amada canoa -en marcha veloz- llevaríalo a los recodos más arcaicos de las ñangas". El cholo Leonardo, en "Montaña adentro",<sup>26</sup> cree encontrar en la montaña brava el sendero cómplice de su huida y, el tigre de "Los madereros"<sup>27</sup> puede oír los

saltos del corazón de Liberato, puesto que “cuando er tigre le pisa la güella a uno es porque ese le tiene miedo y ar fin se lo yeve”.

\* \* \*

En este capítulo hemos procurado analizar el conjunto de cuentos ecuatorianos *Los que se van* dentro del nivel de la cosmovisión que Ángel Rama propone para el proceso de ficcionalización de los recursos culturales de las comunidades internas de América Latina. Una influencia mutua y creativa de las formas de la comunicación verbal con las actividades cotidianas de la comunidad rural, generan significados respecto de la realidad. Estos significados se traducen en conceptos y percepciones acerca del mundo, de la vida, de lo sagrado, de la muerte y, de una u otra manera, establecen códigos, valores, normas, visiones sobre las cuales se rige la vida de la colectividad.

La construcción de estos conceptos, a partir de la búsqueda de explicación y comprensión de fenómenos y circunstancias extrañas por parte de la lógica oral rural, es concebida por Rama como “núcleos de significación”. Son explicaciones desconcertantes e imaginarias, y funcionan, como hemos dicho, como patrones de vida para la comunidad.

Según esta propuesta, los valores tradicionales inscritos en los niveles de significación, al ser conjugados con las significaciones artísticas modernas, reproducen un producto cultural nuevo con subyacencias de ambas partes.

Esto constituye el proceso de ficcionalización de la cultura oral popular, obviamente a través de la narración escrita.

La aplicación de esta propuesta en esta parte del trabajo, nos ha permitido establecer que el flujo narrativo de los cuentos *Los que se van* emerge desde núcleos de significación inherentes a explicaciones sobre experiencias que la comunidad representada –el cholo-montuvio ecuatoriano– logró construir desde su propia percepción y racionalidad. Tales explicaciones revelan y testimonian una fuerte tendencia mítica, propia de las comunidades orales. Por otra parte, se confirma la intencionalidad cultural de llevar a la escritura la cultura popular, antes que un propósito social.

Cuatro núcleos de significación sobresalen en los cuentos *Los que se van*. Estos albergan conceptos respecto de lo sagrado, del mundo, de la vida, de la muerte, de la identidad. Son presentados, como es natural en el cuento, a través de historias individuales que, no obstante, alcanzan significación colectiva. La concienciación colectiva de estos significados los constituye en especie de patrón de vida comunitaria.

El concepto de lo sagrado se asocia al concepto de lo profano. Por ello la idea de Dios es poco recurrente en el conjunto, y se prefiere desviar el concepto hacia elementos naturales, que tienen que ver con la cotidianidad. El mar, el manglar, la selva, el animal salvaje asumen, de esta manera, proyecciones

sagradas, al punto de constituirse en factores determinantes para el desarrollo espiritual y social.

El mundo es concebido como un espacio reducido, sin mayores horizontes, pero profundamente propio y único. Por ello, el individuo no logra trascender los límites de ese mundo. El concepto del mundo parece definirse a partir de una verticalización que concentra todo en su interior. De allí no hay más. Lo externo es casi inconcebible y enorme. Un mundo hacia adentro, donde los significados de los hechos cotidianos bastan para sustentarlo.

Concomitantemente al concepto del mundo, el de la vida se construye desde aquellos elementos que atañen a la cotidianidad. De esta manera, el contexto de ruralidad impone el significado de la vida. Nuevamente el mar, la selva, el río, la balandra, el manglar generan el significado que inscribe los códigos vitales. La predestinación, la concepción del yo inviolable y una energía generada por la naturaleza construyen el concepto sobre la muerte; tal parece que el individuo viniera al mundo marcado por un fatalismo del que no puede escapar. La muerte camina pegada a un individuo que su concepto del macho lo conduce irremediabilmente hacia ella.

El concepto de identidad se define a partir de la relación hombre-naturaleza. Esta es una visión que vincula fuertes sentimientos de familiaridad y dependencia con los elementos de la naturaleza. De esta manera, estos elementos adquieren algún matiz sobrenatural, por cuyo efecto influyen en

la psiquis del individuo. La construcción de los significados en torno a estos ingredientes, definen comportamientos humanos, como la querencia a la tierra.

Otros conceptos, como de la superstición, el poder, la mujer, el amor, la lujuria, las creencias, el más allá complementan el grueso significativo del conjunto narrativo *Los que se van*. Todas estas significaciones –como las que hemos atendido– emergen desde situaciones cotidianas y naturales, que la percepción de la colectividad oral las sitúa como extrañas. Tal circunstancia determina la forja de una explicación inverosímil, con fuertes tendencias míticas. La mujer embarazada es “amaliadora” para el hombre, el dinero “esgracia ar cristiano”, “cuando er murciélagu juma un cigarro empezao trai esgracia pa er que lo jumó más primero”, la muerte es anunciada por un pájaro agorero, la selva es la morada de espíritus maléficos. Allí habita la “pata e molinillo”. Todo un conjunto de concepciones que, construidas por una conciencia oral, determinan normas de vida para la comunidad toda.

Después de haber intentado situar el conjunto narrativo ecuatoriano *Los que se van*, desde la perspectiva cultural que propone Ángel Rama para el proceso de ficcionalización de la cultura oral popular de las regiones internas de América Latina, bajo la consideración de los niveles de la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión, que la propuesta involucra, resulta imprescindible balancear los hallazgos que el análisis ha arrojado. Por ello, la parte final procurará una reflexión que permita establecer la adscripción, o no, de las unidades del conjunto a la óptica de enfrentamiento seleccionada, así

como las intencionalidades culturales de los autores. A través de este esfuerzo, espero arribar a conclusiones que satisfagan las perspectivas que, sobre los textos escogidos, me formulara previamente.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Esteban Monsonyi, "La oralidad", en *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, Quito, Abya-Yala, 1990, p. 7.

Para Monsonyi la inserción de la oralidad en los hechos humanos es tal que involucra aspectos como "la música y el canto, representaciones escénicas, juegos y danzas, reuniones, ceremonias y ritos sociales, el trabajo colectivo y a veces individual, incluidos el sueño y calvilar silencioso".

<sup>2</sup> Ángel Rama, *Tranculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, p.44.

<sup>3</sup> *ibid.*

<sup>4</sup> Mírcea Eliade, citado por Ángel Rama, *Tranculturación narrativa en América Latina*, p. 50. Ya citado.

<sup>5</sup> Es decir, que el mito en la narrativa latinoamericana no fue incorporado como "fábula", como "ficción" o "invención" sino como un hecho real, portador de las significaciones vitales de la comunidad.

<sup>6</sup> Ángel Rama. 1985, pp. 52-53. Ya citado.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>8</sup> Al parecer la categoría del arquetipo a la que Rama alude, se refiere a aquellos significados de representaciones de universos imaginarios de una colectividad.

Northon Frye en *Anatomía de la crítica*, lo define como una 'gramática' de las formas literarias que se deriva del arquetipo mítico actuando en la literatura", en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel S.A. 1991. p. 37-38

<sup>9</sup> El paréntesis es mío.

<sup>10</sup> Ángel Rama. 1985, p. 222. Ya citado.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 224

<sup>12</sup> Humberto E. Robles precisamente titula su libro *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, (Quito, CCE, 1976), en el que analiza, desde esta óptica, la obra de esta gloria de los 30 ecuatorianos. Su análisis pone atención preferente a la novela *Los Sangurimas*, en la que ve aciertos antecesores al realismo mágico de García Márquez, en cuanto a los significados que asume una relación de lo interno rural con lo externo ciudadano, la temporalidad, las interrelaciones humanas dentro del orbe rural específico de la costa ecuatoriana.

<sup>13</sup> Carlos Pacheco, *La comarca oral*, p. 92. Ya citado.

<sup>14</sup> Para recordar *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Gran Sertón: Veredas* de José Guimaraes Rosa. En Ecuador: *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas, *Los Sangurimas*, *La Tigra* de José de la Cuadra.

<sup>15</sup> Demetrio Aguilera Malta.

<sup>16</sup> Me parece muy interesante esta idea de pareja dicotómica dentro/fuera de la concepción del mundo en el trópico, muy diferente a la cosmovisión andina, cuyo concepto sobre el mundo se construye a partir de la operación alto/bajo, en quechua hanan/hurin. El mundo así, se construiría a partir de pares dicotómicos.

<sup>17</sup> Juan Valdano Morejón, "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", *Cultura*. Revista del Banco Central del Ecuador, número monográfico, Cuenca, Gallocapitán, 1979, p. 126.

---

<sup>18</sup> Jorge Enrique Adoum en *Narradores ecuatorianos del 30* (prólogo) Biblioteca Ayacucho, vol. 85, Caracas, Cromotip, 1980, p.XXV, observa este detalle exceptuando “Los madereros” de Gallegos Lara y “El cholo que odió la plata” de Aguilera Malta.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Joaquín Gallegos Lara.

<sup>21</sup> Joaquín Gallegos Lara.

<sup>22</sup> Joaquín Gallegos Lara.

<sup>23</sup> Enrique Gil Gilbert.

<sup>24</sup> Enrique Gil Gilbert.

<sup>25</sup> Demetrio Aguilera Malta.

<sup>26</sup> Enrique Gil Gilbert.

<sup>27</sup> Joaquín Gallegos Lara.

## CONCLUSIONES

### *Los que se van: escritura de la cultura popular*

La convergencia de disciplinas e intereses académicos en la búsqueda de nuevas percepciones para las ciencias sociales y la literatura –ante síntomas de crisis de éstas– generó el surgimiento de un nuevo campo de estudios denominado estudios culturales. Se trata de un análisis crítico que abre posibilidades de enfoques interdisciplinarios sobre temas tradicionalmente consagrados. Por este medio algunos problemas que ofrecía la tradicionalidad académica pudieron ser abordados y analizados desde otras ópticas. Otros fueron incorporados. Nelly Richard ve “impulsos anti-académicos” en estos nuevos estudios al proponer el debate de temas excluidos anteriormente. De esta manera, se pudo introducir otros valores culturales que permitieron “discutir la distinción jerárquica entre cultura alta y cultura popular, en borrar el privilegio aristocrático de la cultura superior (letrada) y en religitar la cultura ‘baja’ como escenario de resignificaciones sociales y de transgresiones estéticas”.<sup>1</sup>

Son precisamente estas resignificaciones y estas transgresiones, a las que alude Richard, las que posibilitarán que la cultura popular se constituya en elemento reproductor de un nuevo tipo de cultura, a través de refundiciones, reinenciones, pérdidas, desgastes dentro de su contraparte, la cultura letrada. Hablamos, entonces, de una simbiotización cultural en la que el nuevo producto crearía y portaría subyacencias de las partes progenitoras. Mediante este proceso se establecen los mecanismos de una legitimación de la cultura popular, los mismos que, para Sofía Paredes, “se asientan en la

revalorización del pueblo como productor de cultura y como depositario de la tradición y la identidad".<sup>2</sup>

Esta revalorización del pueblo como productor de cultura permitirá a la literatura latinoamericana –especialmente narrativa- experimentar un nuevo proceso de producción estética, por el que los elementos de las culturas orales populares de ámbito rural, adquieren presencia en la escritura artística. Esta visión, que invoca a los estudios culturales, es asumida por autores latinoamericanos, entre los cuales se destaca Ángel Rama. Rama, desde un perspectivismo novedoso de la cultura, denomina *transculturación narrativa*<sup>3</sup> a un proceso estético cultural que simbiotiza el elemento remoto y autóctono con el elemento foráneo moderno. Dentro de este proceso se incorpora el denominado "proyecto de ficcionalización de lo oral", por el que los elementos peculiares de la oralidad rural son apropiados para, mediante una cuidadosa selección y aplicación, representarlos en la escritura artística.

Los niveles de la *lengua*, *la estructuración literaria* y *la cosmovisión* constituyen la perspectiva teórica de Rama para la transculturación en la narrativa literaria latinoamericana. En la primera, las formas puras o mestizadas de ésta son sometidas a un proceso de revaloración (no trasladadas textualmente) para que funcionen artística y significativamente dentro del texto escrito; la segunda funciona a partir de una fórmula reestructurante, donde el elemento foráneo y las formas de estructuración propias aportan una nueva estructura y, en la tercera, la cosmovisión, el proceso transculturador viene dado desde las prácticas artísticas de diversas tendencias (literarias) frente a la multiplicidad cultural de América (mitos, ritos, religiones, identidades).

El propósito principal del presente trabajo ha sido situar al conjunto narrativo *Los que se van*, de la literatura ecuatoriana de los años 30, dentro de esta perspectiva de Rama, en razón de que los niveles del proceso propuesto -la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión- se acogen perfectamente a la intencionalidad de escribir artísticamente lo popular. Consecuentemente, esto no significó proponer a los autores de los cuentos como incursionadores estrictos y conscientes de este programa escriturario, denominado transculturación, puesto que distancias temporales, técnicas de escritura, conceptos y percepciones los alejan considerablemente de la propuesta. La recurrencia al esquema analítico que propone Rama obedeció, más bien, a la perfecta concordancia que guarda el esquema en mención con el trabajo de escritura de lo popular emprendido por los autores, en cuyos productos narrativos, como hemos señalado, subyacen fuertes dosis de la cultura oral campesina y costera. De esta manera, los elementos transculturadores mencionados se constituyeron en ejes estructurantes del trabajo, para permitir un análisis circunscrito a los estudios culturales.

A partir de este enfoque hemos podido observar que la crítica literaria ha generado una escasa producción en cuanto a las propuestas analíticas respecto de los efectos estéticos del proceso oralidad-escritura, sobre todo acerca del corpus de cuentos ecuatorianos *Los que se van*, pues sus análisis han sido dirigidos, preferentemente, hacia un marco histórico y textual. Ángel Felicísimo Rojas en *La novela ecuatoriana*<sup>4</sup> los mira desde una periodización que relaciona la obra con el hecho histórico-político y literario. El valor de su análisis lo podemos encontrar en su observación, nada profunda, acerca de hablas, usos y costumbres, maneras de pensar y de actuar del cholo y el montuvio ecuatorianos que, finalmente, ofrecen un panorama analítico más bien sociológico con

ciertos matices folclóricos. Jorge Enrique Adoum ofrece grandes aproximaciones en cuanto a la psicología, las maneras de concebir la vida a partir de la violencia del cholomontuvio y detiene su interés en una especie de determinismo que marca la vida de este personaje, en el prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*.<sup>5</sup> Fernando Balseca<sup>6</sup> se interesa por encontrar en los cuentos una propuesta de construcción de la nación, dentro de lo que él concibe como el “trazado de un mapa en el imaginario colectivo” para proponer a la literatura “la misión de incorporar zonas y regiones inéditas de la geografía nacional”. Su propuesta incluye la incorporación de las tradiciones y las cosmovisiones de las comunidades para que funcionen significativamente dentro de la literatura. Karl H. Heisse,<sup>7</sup> dedica un capítulo (II) a tratar a *Los que se van*, desde una visión técnica y artística, donde la incorporación del lenguaje dialógico revela la psicología y las percepciones de vida del individuo representado. Benjamín Carrión,<sup>8</sup> anuncia la nueva tónica de la literatura ecuatoriana inscrita a partir del advenimiento de los cuentos. Patricia Varas,<sup>9</sup> encuentra en la narrativa ecuatoriana del 30 el doble valor de lo literario y lo político. Su análisis, aunque no se centra en los cuentos que nos ocupan, resalta la importancia que, por la vía de una concepción ideológica, adquiere la cultura popular dentro de la literatura. Juan Valdano Morejón,<sup>10</sup> estudia al cuento ecuatoriano en tres etapas para estudiar sus tendencias, sus estructuras y procedimientos. Valdano sitúa a los cuentos en estudio, dentro de lo que en Ecuador se llamó El Grupo de Guayaquil, de los años 30. Su análisis no se centra en *Los que se van*, sin embargo dentro de la ubicación que les otorga pertenecen a la segunda etapa dentro de la corriente del realismo. A partir de éste, estudia el lenguaje, las técnicas narrativas y el sustrato de la tradición, muy brevemente. Otros autores, como María del Carmen Fernández,<sup>11</sup> Humberto E. Robles,<sup>12</sup> Hernán Rodríguez Castelo<sup>13</sup> han aportado valiosas observaciones, desde visiones

sociológicas, políticas, técnicas y lingüísticas, en las que sobresale la incorporación del cholo-montuvio, por primera vez a la literatura. Tales aportes constituyen importantísimas comprensiones sobre los cuentos *Los que se van*, a la vez documento humano y revolución artística, y han sido enfoques iluminadores en el desarrollo del trabajo.

El objeto propuesto al enfrentar el presente reto, creo haberlo cumplido en la medida en que se ha demostrado cómo los elementos de la cultura oral popular de un grupo étnico perteneciente a la costa ecuatoriana de los años 30, adquieren presencia y significación en la narrativa escrita del conjunto de cuentos *Los que se van*. Tal representación se genera a partir de un proceso por el que, como queda establecido, los valores de la cultura popular se insertan dentro de la llamada alta cultura (letrada).

A través del propósito cultural emprendido por Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, el conjunto narrativo *Los que se van* logra revalorizar los elementos de la cultura popular para llevarlos a la escritura, mediante el proceso de ficcionalización que propone Rama. Desde esta óptica, bien podríamos inscribir la escritura de *Los que se van* dentro de un propósito cultural, cuyo objetivo no era escribir cuentos sociales (o del realismo social) o de denuncia alguna, sino ficcionalizar los recursos culturales de la comunidad popular. Desde esta misma idea, tampoco podríamos inscribir estos cuentos dentro de lo que se llamó realismo socialista, puesto que ni a través de sus narradores ni a través de sus personajes pueden percibirse rasgos ideológicos relativos. Tampoco pueden situarse como cuentos costumbristas, puesto que no se ofrecen cuadros de color local o tipicidades. Se obvian las extensas

descripciones y narraciones propias del costumbrismo, para preferir diálogos ágiles y cortados. Aunque el tema amoroso es muy recurrente, los cuentos no respiran un ambiente sentimentalista, para situarlos como románticos. Los sufrimientos amorosos se contextualizan dentro de un ambiente de truculencia, de barbarie y de lujuria que, inmediatamente, ponen fuera del alcance del canon romántico a los cuentos.

El análisis aplicado a partir del eje estructurante de ficcionalización de lo oral propuesto por Rama, avizora aspectos lingüísticos, estructurales y conceptuales en torno a las unidades narrativas *Los que se van*, inherentes a la comunidad representada. Una valoración del nivel de **la lengua** a los cuentos en cuestión los sitúa como un híbrido cultural producto de la clásica dicotomía habla y texto escrito. De esta manera observamos que diversas formas de aliteración, expresiones artísticas verbales y efectos sonoros producidos por la voz humana, por ruidos de animales y vegetales, generan significados íntimamente relacionados con el contexto oral rural, lo que confirma una intencionalidad cultural de llevar a la escritura los valores culturales populares.

No obstante este propósito, los autores de *Los que se van* aún no incorporaron las posibilidades ficcionales de los asuntos sobrenaturales y ultraterrenos, que también constituyen expresiones culturales del orbe oral rural. Por ello, no encontramos recurrencias ficcionales de voces de ultratumba, la cohabitación de los muertos con los vivos u otra manifestación extranatural de la vida real-mágica rural, explotada por reconocidos “transculturadores” latinoamericanos.

Aspecto importante en el análisis ha sido el denominado **la estructuración literaria**. Éste, dentro de la visión de Rama, consiste en la apropiación de las variadas formas del contar oral rural tradicional para que, mediante una reelaboración, asuman nuevas estructuras dentro de la escritura. Por este medio, el diálogo se presenta como una modalidad narrativa oral de predominancia en los cuentos. Al parecer los autores evitaron el detalle descriptivo y el color local de la narrativa costumbrista latinoamericana, tras el propósito de insertar lo oral popular en la escritura. Los diálogos, de esta manera, ofrecen una singular identidad geográfica y humana con el trópico ecuatoriano.

La modalidad narrativa en tercera persona se presenta a través de un narrador muy parco, cuyas intervenciones lo demuestran como de procedencia académica y ciudadana. En este sentido, podemos catalogarlo como una especie de mediador entre ambos orbes: la oralidad y la escritura. No obstante su procedencia grafémica, observamos su permanente filiación popular, a través de la recurrencia a formas narrativas propias de la oralidad rural, durante sus discursos.

La individualidad con que son contadas las historias, promueven la intervención del narrador en primera persona. Este narrador es siempre un elemento oral rural en todo el conjunto, dadas sus frecuentes intervenciones monológicas para referirse a su propia historia, mediante un discurso recitativo con fuertes matices monológicos. Llama la atención, en este sentido, el discurso de un cholo,<sup>14</sup> cuya emoción se debate entre la rabia y el despecho amoroso. Él se dirige a un destinatario-interlocutor que no habla. Se configura, de esta manera, una especie de monólogo que, en primera instancia, nos

produce la impresión de estar frente a la técnica del monodílogo, que Rama propone. Una observación más detenida nos demuestra que todavía los autores de *Los que se van* no avizoraron esta técnica, pues el interlocutor del monodílogo debe ser de procedencia citadina, puesto que su función es mediadora entre ambos orbes culturales. La interlocutora, Andrea, pertenece al mismo orbe que el cholo Melquiades, en el cuento.

El tercer nivel de la propuesta de Rama, es decir, **la cosmovisión**, atiende las significaciones que, para la comunidad oral rural, tienen los conceptos y las percepciones que se formulan en el afán de explicar algo desde su propia lógica. Estos constituyen **núcleos de significación** que se vuelven especie de patrones de patrones de vida para la colectividad. En *Los que se van* estos núcleos de significación están contruidos, preferentemente, en torno a lo sagrado, al mundo, a la vida, a la muerte, a la identidad. Los núcleos de significación al ser conjugados con las significaciones artísticas modernas, reproducen un producto cultural nuevo con subyacencias de ambas partes.

En *Los que se van* el significado que alcanzan estos conceptos se asocia a las experiencias de vida de la comunidad representada. Así, el concepto de lo sagrado se asocia con el entorno natural. La idea de Dios es poco recurrente. El mundo es concebido como un espacio reducido, donde todo se concentra en el interior. La exterioridad es algo lejano, casi inconcebible. La vida, la muerte son conceptos impuestos por el contexto de ruralidad que atañe a su cotidianidad, mientras el concepto de identidad se construye a partir de la relación hombre-naturaleza, por cuyo efecto se definen fuertes vínculos de familiaridad y dependencia con el mundo natural. Otros conceptos se formulan a partir de estas interrelaciones.

Finalmente, y para cerrar el presente estudio, podríamos concluir que, no obstante la opinión de gran número de críticos, los cuentos *Los que se van* no se inscriben dentro de las tendencias social o costumbrista. El tratamiento de los temas, la individualización de las historias, la renovación de técnicas narrativas tradicionales, pero sobre todo, las recurrencias a formas expresivas y significaciones populares, los sitúan dentro de un propósito cultural que, años después, hacia los 80, propusieran teóricos latinoamericanos en la búsqueda de una expresión literaria que permitiera legitimar los valores culturales amasados por la tradición popular. Este empeño sólo era posible mediante la reestructuración de esas formas orales tradicionales, para representarlas en un nuevo producto artístico por la vía de la escritura. Esto es, el proceso de ficcionalización de los recursos culturales de la comunidad oral popular que, la propuesta teórica de Ángel Rama, sustentara el presente trabajo.

---

**NOTAS:**

<sup>1</sup> Nelly Richard "Signos culturales y mediaciones académicas", *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*. Citado por Sofía Paredes en *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*, 2000, p. 49

<sup>2</sup> Sofía Paredes, *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, p. 20.

<sup>3</sup> Ángel Rama, *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.

<sup>4</sup> Colección Clásicos Ariel N° 29, Guayaquil, Cromograf, s.f.

<sup>5</sup> Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.

<sup>6</sup> Revista *Procesos*, 1986. También en "En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana", FLACSO, *Antología. Crítica Literaria Ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*. Flacso - Ecuador, Gabriela Pólit Dueñas (comp), Quito, 2001.

<sup>7</sup> *El grupo de Guayaquil. Arte y Técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor S.A. 1975.

<sup>8</sup> *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, CCE, 1958.

<sup>9</sup> *Narrativa y Cultura Nacional*, Quito, Abrapalabra Editores, 1993.

<sup>10</sup> "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, Primer encuentro de literatura ecuatoriana, Cuenca 6-11 de noviembre de 1978, Quito, Gallo capitán, 1979.

<sup>11</sup> *El realismo abierto de Pablo Palacio. En la encrucijada del 30*, Ediciones Libri Mundi, Quito, Mariscal 1991.

<sup>12</sup> "La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918 - 1934)", *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, FLACSO, Ecuador, Gabriela Pólit Dueñas (comp), Quito, 2001.

<sup>13</sup> Introducción a *Los que se van*, Clásicos Ariel N°30, Guayaquil, Cromograf, S.A. s.f.

<sup>14</sup> "El cholo que se vengó" de Demetrio Aguilera Malta.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Adoum, Jorge Enrique. *Narradores ecuatorianos del 30*, (prólogo), Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 86, 1980.
- Aguilera Malta, Demetrio, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. *Los que se van*, Clásicos Ariel #30, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, ZEA & PALADINES Editores, Guayaquil, Cromograf S.A., s.f.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bovnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, CCE, 1958.
- De la Cuadra, José. *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984.
- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, La Paz, Plural Editores, 1994.
- Ganchozo Zambrano, Ángel P. "El amorfino", Comunicación personal, Portoviejo, domingo 8 de junio-2003.
- Heisse H. Karl. "El grupo de Guayaquil". *Arte y técnicas de sus novelas sociales*, Madrid, Playor, 1975.
- Ibarra Dávila, Alexia. *Estrategias del mestizaje. Quito a fines del siglo XVIII*, Quito, Abya-Yala, 2002.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ed. Andrea, 1986.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina. 1492-1988*, La Habana, Casa de las Américas, 1991.
- "El sustrato arcaico de Pedro Páramo: Quetzacoatl y Tlalolc", *Homenaje a Gustavo Siebenmann*, de José Manuel López de Abiada (comp.), Munich, Wilhelm Fink, 1993.
- Marchese, Ángel y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, críticas y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991.
- Monsonyi, Esteban. "La oralidad". *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, Quito, Abya-Yala, 1990.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Ortiz, Fernando. *Controspunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho # 42, 1982.
- Osorio Tejada, Nelson. "Literatura y lingüística. Para una historia de la crítica literaria en nuestra América", ponencia Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1997.
- y Luis Hachim Lara. "Para una historia del pensamiento crítico literario en América latina", Programa de Maestría en estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2002.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Casa de Bello, 1992.
- Paredes, Sofía. *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*, Serie Magíster vol.12, Quito, Corporación Editora Nacional/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2000.
- Picón Salas, Mariano, *De la conquista a la Colonia*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1994.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.
- Ramírez, Mireya. *Folklore de la zona norte de Esmeraldas*, Col. Pambil # 8, Esmeraldas, Banco Central del Ecuador, 1984.
- Robles, Humberto. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, CCE, 1976.
- Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*, Clásicos Ariel # 29, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, ZEA & PÁLADINES Editores, Guayaquil, Cromograf S.A., s.f.
- Valdano Morejón, Juan. "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, número monográfico, Cuenca, Gallo capitán, 1979.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1981.
- Balseca, Fernando. "En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana", *Antología. Crítica Literaria Ecuatoriana. Hacia un nuevo*

*siglo*, FLACSO-ECUADOR, Gabriela Pólit Dueñas (comp.), Quito, 2001.

-----y Jorge Velasco Mackenzie. "Cuento y sociedad: relaciones con la situación histórica, política, económica e ideológica", *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, Quito, 1979.

Blanche-Benveniste, Claire. "Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura" *Col. Lea*, Madrid. Gedisa, s.f.

Carvajal, Iván. "Consideraciones históricas en torno a la perspectiva histórica de la cultura", Ponencia presentada en el seminario *Artes y Culturas en Ecuador*, 1990.

Colombres, Adolfo. *La cultura popular*, México, Premiá Editores, 1982.

Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

Echeverría, Bolívar. "Modernidad y capitalismo" (quince tesis), *Debates sobre modernidad y posmodernidad*, Quito, Nariz del Diablo, 1991.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, 1969.

Guimaraes Rosa, Joao. *Gran Sertón:: Veredas*, versión castellana de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1965.

Harss, Luis. *Los nuestros*, Buenos Aires, Suramericana, 1966.

Lara Figueroa, Celso. "Algunos principios teóricos sobre cultura popular tradicional". *Folklore americano*, México. S.S., 1993.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, México, Siglo XXI Editores, 1979.

Pizarro, Ana. (Coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987: 123-132.

Paez, Santiago. *¡A la voz del carnaval! Análisis semiótico de la coplas del carnaval de Chimborazo*, Quito, corporación Editora Nacional/Abya-Yala, 1971.

Puente, Eduardo. "La cultura popular en América Latina y sus perspectivas", *Palabra Suelta*, Quito, (15), (1992):59-60.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.

Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975.

Sommers, Joseph. (Ed.), *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas*, México, Sepsetentas, 1974.

Veintimilla, María Augusta. "Los años treinta: el realismo y la nueva nación", *Literatura y cultura nacional en el Ecuador: los proyectos ideológicos y la realidad social. 1895-1944*, Cuenca, CCE, 1985.

Vergara Alcívar, Juan. *Textura oral del discurso novelesco*, Portoviejo, Imp. y Gráf. Ramírez, 2001.

-----*Contextos de oralidad en los relatos de bandidos. Tauras en Manabí*, tesis del programa de Maestría en Letras, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996.