

Introducción

En el año 2014 recordamos en nuestro país el centenario del nacimiento de dos destacados escritores ecuatorianos: Pedro Jorge Vera (1914-1999) y Adalberto Ortiz (1914-2003). Como un homenaje de la revista AFESE presentamos en este número una nota sobre la vida y obra de Adalberto Ortiz, escrita por el crítico español José Carlos Mainer que apareció como prólogo a su novela *Juyungo* en la Biblioteca Básica Salvat. Cabe mencionar que Adalberto Ortiz, nacido en Esmeraldas, de origen afroecuatoriano, también estuvo ligado al Servicio Exterior ecuatoriano y desempeñó funciones diplomáticas en Francia y Panamá. Será uno de los autores seleccionados para integrar el volumen que sobre esta temática prepara la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior ecuatoriano.

Prólogo

Si algo caracteriza desde sus comienzos a la literatura del Ecuador, es su punzante virtud de testimonio.

Habrà quien piense que ese estado de subversión espiritual permanente es la proyección de una geografía torturada de sierras volcánicas y selvas; otros quizá preferirán referirse a una historia de violencia que empieza con el singular Gonzalo Pizarro y rematará con el último héroe popular de luchas más cercanas; quienes pensarán que la difícil convivencia de varias razas (negros, indios, blancos, con toda la gama combinatoria de mestizos, mulatos y zambos y, dentro de ella, la de tercerones, cuarterones, etc.), en un dramático ambiente de opresión e injusticia ya viejas, es la causa inmediata de aquella peculiaridad espiritual. Los testimonios de tal cosa son abundantes, y parece conveniente citar algunos de ellos a la hora de que el lector americano trabee conocimiento con una de las novelas más considerables de la literatura ecuatoriana reciente: pensemos, por ejemplo, en el mestizo Eugenio de Santa Cruz y Espejo, que quizá sea el más lúcido y revolucionario de los «ilustrados» americanos del siglo XVIII; el guayaquileño José

Joaquín de Olmedo, que fue la voz neoclásica de la emancipación criolla y cantor de Junín; Juan Montalvo, el mayor estilista continental de la segunda mitad del siglo XIX, impenitente Catón de la dictadura teocrática del presidente Gabriel García Moreno, cuando no paciente orfebre de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Posteriormente, por el modernismo pasó la rezagada figura del suicida Medardo Ángel Silva; en el júbilo metafórico de la vanguardia se cuenta un poeta de los quilates de Jorge Carrera Andrade; a la hora del ensayo interpretativo de la realidad nacional americana son imprescindibles los nombres de Gonzalo Zaldumbide y Alejandro Carrión; hoy mismo, en momentos inciertos para el porvenir de la literatura en el continente, los poetas «tzántzicos» suponen un grupo de gran porvenir en el próximo futuro.

Y dejó deliberadamente para el final el lugar literario donde se inserta *Juyungo* de Adalberto Ortiz: la vigorosa novela indigenista que surge en Ecuador de la mano del «Grupo de Guayaquil» y que tiene su hito augural en 1930 con la publicación del tomo *Los que se van*, donde colaboraron con sus relatos Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert.

La fecha –1930– y el epígrafe que he utilizado –«novela indigenista»– están unidos en una inextricable relación de causa a efecto. Literariamente, el relato indigenista procede

en forma directa de la preocupación de construir una expresión narrativa de lo nativo americano, anticipada en parte por las vigorosas creaciones del venezolano Rómulo Gallegos, el colombiano José Eustasio Rivera y el argentino-uruguayo Horacio Quiroga, si no nos hemos de remontar a la novela «indianista» romántica (un ejemplo ecuatoriano es *Cumandá*, de Juan León Mera) o a relatos naturalistas de la fuerza de los de Clorinda Matto de Turner o de Alcides Arguedas. Los «criollistas» –término que abarca a Gallegos, Rivera, etc., y que gustan de utilizar los críticos norteamericanos I. Schulman y S. Menton– revelaban, sin embargo, graves insuficiencias: cierto era que se les debía el descubrimiento de América como posibilidad de novela («América, ¿novela sin novelistas?», se había preguntado, en un título afortunado, el crítico Luis Alberto Sánchez), pero en su mayor parte no habían pasado de un telurismo ingenuo, de asistir a la lucha casi metafísica entre la voluntad humana y un medio hostil, marginando –puede que inconscientemente– la realidad social de ese medio; por otro lado, el «criollismo» utilizaba un lenguaje europeo, tradicional, para describir un panorama radicalmente no europeo y que, a no dudarlo, tenía su propia expresión, como tenía su propia personalidad distintiva. La conquista de estos dos terrenos inexplorados –las torvas sombras de la injusticia secular, la posibilidad de una expresión mental

y lingüística auténticamente americana— se empezó a proponer como meta cuando las consecuencias de la crisis económica y social de los años veinte desplazaron al escritor a nuevos frentes de lucha; la necesidad fue tanto más aguda en los países donde la presión de la oligarquía, el problema de un peonaje indígena desheredado y la caída de los precios en los productos tradicionalmente exportados, hicieron la situación social y política insostenible. Añadamos que debemos combinar todos estos datos con la fecundante influencia que por aquellas calendas tiene el relato norteamericano: en perjuicio de América Latina, un Steinbeck influyó más que un Faulkner. En todo caso, la inducción fue un hecho. Y los nombres surgieron: en Centroamérica, feudo de la United Fruit, Miguel Ángel Asturias y Carlos Luis Fallas; en Perú, el grupo de Amauta, cohesionado por José Carlos Mariátegui, da el nombre de César Vallejo, y en la década de los cuarenta aparecen los de Ciro Alegría y José María Arguedas; en Cuba, ya sensibilizada por la «protesta de los trece» y el grupo «minorista», el «negrismo» cuenta con los nombres de Nicolás Guillén en la poesía y Alejo Carpentier, Lino Novás Clavo y Lydia Cabrera en la prosa; en Ecuador, tras la nómina de la «Escuela de Guayaquil», que hemos citado arriba, llega el renombre internacional de Alfredo Pareja y el de Jorge Icaza, conseguido por una sola novela, su famoso *Huasipungo*

(1934). Fueron precisamente estos escritores que acabamos de citar los primeros cuya fama extendió su ámbito más allá de América, cuando en los años cuarenta el viejo continente descubrió la realidad del subdesarrollo: en su nombradía, aupada por editoriales y revistas de izquierda bien conocidas, intervino, como no podía ser menos, un ingrediente de exotismo y una necesidad de gustar platos fuertes por parte de un lector extranjero que quizá no supo apreciar en sus límites de tentativa literaria el valor de los relatos que se le ofrecían. Pero este problema no afecta para nada a nuestro tema y, en todo caso, es asunto de una posible y sugestiva sociología del pequeño-burgués europeo contemporáneo. Lo que sí es evidente, sin embargo, es que hacia 1960 América Latina —abocada a otra crisis de las dimensiones de la de 1930— parece que ha cambiado su idea de novela y que algunas voces proclaman la muerte del indigenismo (quien moriría a manos de la novela intelectual y urbana como el «criollismo» feneció por las suyas). ¿Hasta qué punto es cierto todo ello? Quizá lo sea en cuanto a que es insostenible el simplismo maniqueo de la vieja temática —indios totalmente buenos, blancos totalmente malos, acumulaciones de horrores e injusticias, felicidad de las Arcadias primitivas—, pero indudablemente no lo es en cuanto atañe a la creación de una lengua, de un modo de describir la realidad, de un

modo de presentar el universo caótico de América, que ha sobrevivido en los mejores relatos americanos de nuestros días, donde los nombres de «indigenistas» confesos –Asturias, Arguedas, Yáñez– se mezclan con los Cortázar y los Fuentes, o con un caso de vocación escindida (entre lo urbano y lo salvaje) como el del peruano Mario Vargas Llosa.

Adalberto Ortiz y la novela que presento en estas líneas se sitúan en el marco que acabo de describir. Ortiz se ha movido, sin embargo, en los campos (para él no tan diferentes como pudiera parecer a primera vista) de la poesía «negrista» –*Tierra, son y tambor* (1944), *Camino y puerto de la angustia* (1945) y la antología de su obra *El animal herido* (1959)–, el relato corto –*Los contrabandistas* (1947) y *La mala espalda* (1952)– y la novela de dimensiones normales –*La ventana y el espejo* (1967)–. *Juyungo* –escrita cuando su autor tenía veintiocho años– constituyó su temprana revelación. Tras haber obtenido el premio a la mejor novela ecuatoriana de 1942 –desplazando en las votaciones a *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara y a *La isla virgen* de Demetrio Aguilera Malta–, se publicó en Buenos Aires en 1943 y desde entonces sólo ha tenido dos reediciones –Quito, 1957, y Guayaquil, 1968–, hecho que contrasta con su extendida nombradía y sus numerosas traducciones a lenguas extranjeras. Añadamos que el año de su aparición lo fue también

de *El luto humano* del mexicano José Revueltas, dos años posterior a *El mundo es ancho y ajeno* del peruano Ciro Alegría, y a *Mamita Yunaí* del guatemalteco Fallas, y cinco anterior a la publicación de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (redactada, de hecho, en fecha más antigua).

La temática de *Juyungo* es el destino de la minoría negra ecuatoriana, resumida en el destino personal de un hombre, Ascensión Lastre, héroe del relato y al que Adalberto Ortiz pinta con tintas casi legendarias. A Ascensión –al que llaman «juyungo», nombre que los indios dan a los negros– le asisten todos los atributos del mito: origen oscuro, apostura noble, fuerza física extraordinaria, aguda conciencia de su destino fatal, luminosa muerte heroica. (Cabría pensar, por contraste, en el mundo negro que Alejo Carpentier presenta en *Ecue-Yamba-O*, 1931, igualmente configurado en el destino individual de Menegildo: frente a esa fuerza natural dotada de conciencia y dignidad que es Juyungo, Menegildo es, simplemente, materia casi mineral del ciclo inexorable de la manigua. Un terreno intermedio entre el esteticismo y la protesta ocuparía *Cumbotó*, la novela negrista del venezolano Ramón Díaz Sánchez.) Pero la sola imagen de un personaje de epopeya no agota el intento novelesco de Adalberto Ortiz, empeñado en presentar todas las posibilidades del negro ante su propia condición

de tal: así conocemos también al mito aleccionador, al comandante Lastre, tío de Juyungo y figura histórica que luchó en la revuelta de Carlos Concha; al angustiado «zambo» (hijo de indio y negra) Antonio Angulo, símbolo lacerante de la frustración racial; al estudiante mulato Nelson Díaz, clave en la evolución espiritual del protagonista desde la conciencia racial a la conciencia de clase, además de simbólico sobreviviente de la catástrofe que cierra el relato; a los resignados Clemente Ayoví y Manuel Remberto; al brutal Cocambo, vendido a sus propios explotadores y antítesis de Juyungo. Por otro lado, el autor intenta que no perdamos el curso de la historia real que enmarca las peripecias de su novela: el comandante Lastre, guerrero del coronel Concha, combate contra Leónidas Plaza, cuyas huestes han asesinado en 1912 al político radical Eloy Alfaro, padre de la «constitución atea» de 1906; las desventuras laborales de los protagonistas se identifican con el período de dominio, abierto en 1916, de la oligarquía bancaria de Guayaquil, con la crisis del cacao y los trágicos sucesos de la provincia de Esmeraldas y las jornadas obreras de Quito (agosto-septiembre de 1932); el despertar de la conciencia nacionalista del final de la obra se produce en el marco de la invasión peruana (1941) de la provincia sudoriental de El Oro, que concluiría con el ominoso protocolo de Río de Janeiro (1942).

La dialéctica interna de la obra está muy patente, y ya arriba he aludido a ella: Juyungo posee una conciencia racial que le hace odiar intensamente al hombre blanco, aunque exima de ese sentimiento a los pobres indios con los que convivió en su pubertad; conforme va avanzando la novela, sin embargo, la pasión de Juyungo (alentada por la imagen heroica de su tío guerrillero) se transforma en conciencia de clase, superadora de la división de razas; al final reaparece quizá aquel concepto, pero ahora al servicio de un ideal nacionalista. Y Juyungo muere frente al invasor peruano como «negro machetero esmeraldino». ¿Traición, por parte de Ortiz, al proceso de lucidez y subversión que narra la novela? No lo parece así: Juyungo cae gloriosamente y quizá ambiguamente –como corresponde a todos los mitos que mueven la historia–, pero Nelson Díaz volverá a nosotros. La verdadera revolución no se ha detenido. Renaud Richard, por su parte, en el más reciente estudio que se ha dedicado a esta novela («Bulletin Hispanique» LXXII, 1970, pp. 152-170), señala cuatro etapas en la evolución personal de Juyungo: 1) una adolescencia bajo el signo de la desmitificación: episodios del bautismo frustrado, del desenmascaramiento del hechicero capayo y de las burlas casi picarescas al «hermanito»; 2) explotación económica y odio racial: trabajo en los muelles, pelea con Manuel Verduga, posesión

de María de los Ángeles Caicedo; 3) luchas sociales y quiebra del odio racial: construcción de la carretera, conocimiento de los estudiantes mulatos y época feliz de la isla, con el nacimiento del pequeño Gumer-sindo; 4) lucha contra la injusticia: simbólica expulsión de la isla, muerte del niño, venganza y enrolamiento final para luchar contra la invasión peruana.

Más arriba decíamos que uno de los dos empeños de la novela indigenista había sido el de transcribir no solamente la peculiaridad lingüística americana, sino también la propia manera de concebir y acotar la realidad del pensamiento mágico. (Piénsese en la significación de relatos como *Hombres de maíz* y *Mulata de Tal*, de Miguel Ángel Asturias, o en los «sones» afrocubanos de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos.) Adalberto Ortiz, por su lado, se mueve en un triple plano estilístico: en primer lugar, la descripción épica, casi legendaria, que es la encargada de vertebrar la novela y de proporcionarle su ejemplaridad casi didáctica; en segundo plano, la sistemática utilización del léxico popular (que el lector no ecuatoriano podrá entender con ayuda del glosario que cierra esta edición), y, por último, lo que llamaríamos «descripción mágica directa», a la que corresponde la catarata de metáforas que domina el texto y que testifican tanto el talante fundamentalmente lírico del autor como una decidida voluntad de esti-

lo. Ya Cassirer, tras los pasos de Vico, declaró la identidad entre lenguaje, poesía y mito: inmerso Ortiz en una realidad primitiva, es lógico que esta triple ecuación se produzca de una manera tan directa. Pero el rasgo que indudablemente prueba mejor la innovadora índole de la expresión de esta novela lo encontramos en las líneas que, con el título común de «Oído y ojo de la selva», preceden cada capítulo. La naturaleza salvaje y misteriosa –de la que Juyungo y sus compañeros forman también parte– narra a su modo lo que el autor contará después en términos de lengua común: su función de doblete descriptivo, casi coral, queda, pues, perfectamente aclarada.

Naturaleza, leyenda, historia, revolución: he aquí cuatro ingredientes inseparables y fundamentales de la vida americana en general y de la novela indigenista en particular. El lector de las páginas que siguen los va a encontrar enlazados en una narración que ha hecho época en la literatura de su país y cuya briosidad tapa sus posibles flaquezas.