

una experiencia de viaje

CONOCIMIENTO Y CONVERSACION CON OSWALDO GUAYASAMIN Y JORGE ICAZA

por el prof. SILVERIO MUÑOZ

De la Universidad de Concepción. Especial para el *Boletín*

Tal vez tengamos que agradecerle a la Universidad Central de Quito esa invitación para participar, en agosto de 1969, al VIII Ciclo Internacional de Verano. Incluso hasta pudieran ser necesarias unas notas que resumieran nuestra experiencia, de alumnos y docentes de la Universidad de Concepción, por los suelos de Perú y Ecuador. Sin embargo, la sospecha inevitable de que ya lo hubiese hecho Floridor Pérez en Los Angeles, o el convencimiento, esta vez inquietante, de que Jaime Quezada (¿por qué no Gonzalo Millán?) nos sorprenda mañana mismo con algún poema astutamente certero, me hacen desistir de la idea. Pero si no ellos, ni yo mismo, acaso un tercero se encargue del asunto y, entonces, para él, iría la única recomendación de que las notas (o el poema) sean lo suficientemente cautelosas como para no interrumpir el lento, tedioso y perturbador crecimiento de algunas imágenes sueltas, la noche cayendo sobre el Guayas, Machu-Picchu, aquel pájaro que anida en la línea del ecuador, o bien, estas conversaciones desesperanzadas con Jorge Icaza y Oswaldo Guayasamín que yo entrego, como me llegaron, descaradamente honestas.

Oswaldo Guayasamín

I

En realidad, no hay comienzos. O bien, hay comienzos perdidos completamente con la edad. Estoy trabajando en arte desde que tengo uso de razón. No soy la persona que ha llegado a un determinado momento de su vida y ha elegido ser pintor, no: desde que tengo uso de razón me recuerdo pintando, haciendo cosas con mis manos. Los libros de la escuela primaria que aún conservo en mi biblioteca, por ejemplo, están ya totalmente dibujados encima. He abierto ventanitas de las ilustraciones mostrando figuras del otro lado o poniendo dibujos a través de estas ventanitas, en fin, tengo uso de razón y estoy ya con un lápiz o con un pincel en la mano. Uno de los recuerdos más hermosos de esta época es, probablemente, cuando tenía unos siete u ocho años. Me encontraba haciendo una reproducción de un cuadro de una estampa del Castillo de San Angelo, en Roma, y la fotografía era tomada en un atardecer. El cielo era su-

mamente luminoso y al Castillo de San Angelo se lo veía casi en silueta. Estaba tan desesperado de poder lograr la luminosidad del cielo que, frente a esa desesperación, mi madre, que había dado a luz recientemente, me dio un poquito de leche de su seno, en un platito, para ver si con el blanco de la leche, mezclado con los colores, yo podía hacer un cielo más luminoso. Este es el recuerdo más, más atrás que tengo de mi infancia.

Por otra parte, recuerdo que fui expulsado de casi todas las escuelas primarias que había en Quito en ese entonces. Porque no podía hacer otra cosa, es decir, llegué a ser pintor por la imposibilidad absoluta de saber hacer otra cosa. Cómo diríamos, es una especie de embudo donde he experimentado algunas cosas y en donde no he podido caer sino en el centro, único punto de salida para mi espíritu. Terminé la escuela primaria, pasé a la Escuela de Bellas Artes, pero verdaderamente de la escuela primaria yo no sé ortografía, no sé sumar, no sé restar. Son cosas que desconozco casi totalmente, hasta este momento. Esta es la razón por la que digo que no hay principio: es con la vida misma que han ido creciendo las cosas:

II

Verá, el asunto es que ya a los diez años de edad, prácticamente en el tercer grado de la escuela primaria, yo ya vivía de mis cuadros, ya podía mantener mi pequeña economía de estudiante, de los cuadernos y los lápices y los borradores y los pequeños libros, y ya podía comprar yo con mi dinero en la medida en que ya vendía mis pequeñas cosas. Pequeños paisajes del Chimborazo, del Cotopaxi, de la sierra del Ecuador; las chocitas de los indios, las gallinitas, los ponchitos de los indios, tales eran los temas primarios de pinturitas que se vendían a dos sucres. Un sucre era para la vendedora, un sucre era para mí, pero ese sucre ya me servía, en esta edad, para sufragar mis gastos más vitales de estudiante. Todo esto le puede sorprender un poco en la medida en que yo soy, pues, en este momento, un niño de una indigencia casi absoluta. Soy el mayor de diez hijos y nosotros vivíamos en un pequeño espacio de cuatro metros cuadrados, donde el agua entraba cada vez que llovía y los pequeños muebles empezaban a flotar, donde las paredes de este pequeño cuarto estaban como un cuarto de gitanos, colgadas de ropa sucia, donde se lavaba, se dormía, se cocinaba, es decir, la miseria más espantosa. Mi padre es un indio, indio puro; mi madre, mestiza. Es decir, ya puede usted sospechar la indigencia de este momento de mi vida. Entonces, por eso hago referencia a que ya a esta edad de los diez años me mantengo por mí mismo, digamos, con mis propios medios. ¿Podría llamar a esto el momento culminante de mi pintura? Es posible, es posible que sea así. Cuando yo empiezo a vender mis pequeñas cosas a los diez años, es posible que ya sea el momento culminante de mi pintura. Estoy haciendo un poquito de broma. . . ¡pero no tan en broma tampoco!

Más tarde paso a la Escuela de Bellas Artes de donde también fui expulsado, pero esta vez por razones políticas. El director de la escuela, un famoso pintor de ese tiempo en el Ecuador, de ideas absolutamente contrarias a las mías, me dijo muy severamente: “¡Ud. debe hacerse zapatero, no pintor!”, y me mandó expulsado de la escuela. Felizmente bajo un nuevo director pude terminar mis estudios y éste, contrariamente al anterior, no tuvo el menor empacho de señalarme, en el discurso de graduación, como el más grande alumno que jamás había pasado por la Escuela de Bellas Artes, escuela fundada a principios de siglo. Luego estudio arquitectura, cuatro años de arquitectura en función de pintor. Después empiezo a viajar por el mundo, inconteniblemente, y es en estos viajes donde he adquirido mayores conocimientos, si se pueden llamar conocimientos al hecho artístico, en estos viajes y en los museos visitados. Conozco prácticamente todos los museos del mundo. He ahí, más exactamente, donde he podido aspirar, ésta sería la palabra justa, donde he podido aspirar todo lo que yo puedo entregar, en este momento, como cosa propia, mía, después de haber sido muy decantado, muy purificado. Entonces, no hay un momento determinado. Para mí el trabajo, el hecho artístico, es un trabajo diario. Me levanto a las siete de la mañana, a las ocho o nueve ya estoy trabajando, ya estoy pintando. No hay día en mi vida, en realidad, que no esté lleno por lo menos con un dibujo. Los días domingo salgo a pasear con mis niños, a nadar un poco fuera de la ciudad. Por otro lado, no puedo pintar fuera de Quito. A esta ciudad la amo, me parece maravillosa y es tanta la costumbre que verdaderamente, a excepción de algunos retratos, no puedo pintar fuera de esta ciudad. Mis largos viajes han sido para recopilar datos, conocimientos, apuntes. Pero invariablemente retorno a ella para pintar, hasta las seis o siete de la noche cada día, sin altos ni bajos, en un trabajo permanente, sordo, tranquilo, duramente tranquilo. No sé si pueda explicarle bien esta idea de una lucha diaria con el poder de la creación. Algunas veces se alcanza, otras veces no; pero cuadro tras cuadro siguen saliendo cada día de mi estudio. Imagínese que en cuarenta años que tengo prácticamente de pintor he pintado alrededor de cuatro mil cuadros, o sea, una computación de más o menos un cuadro y medio a dos cuadros por semana.

III

No, esa consideración me tiene absolutamente sin cuidado. Sé que lo único que puedo hacer es este trabajo alrededor del hecho artístico, de la creación artística. Y como es al mismo tiempo una enorme satisfacción personal, aunque es una lucha muy dura, muy amarga dentro, siempre el triunfo está detrás de cada cuadro, siempre al terminar un cuadro está la felicidad de haberlo concluido. De manera que esa reflexión no me incumbe demasiado y es normal que así suceda. Porque Van Gogh, que es para mí uno de los grandes pintores que ha tenido la humanidad, es de otro tipo completa-

mente diferente a mi actitud frente al hecho artístico. Van Gogh era un hombre que pintaba su amor, su tragedia, su dolor, su alegría, es decir, hechos personales. Hechos personales vividos por él que los refleja inmediatamente en la creación artística. Si él está feliz, pinta un cuadro feliz; si está enamorado, pinta un cuadro de enamoramiento, se corta la oreja, regala su oreja a una prostituta, en fin, una serie de hechos que constituyen su realidad, su vida, su locura, sus cuadros, todo un mundo, pero un mundo solamente de él. Mi actitud frente a la creación es otra. Soy muy metódico, más bien de tipo cerebral. Por ejemplo, le voy a contar lo que sigue para que entienda bien este asunto.

Digamos, hace veinte años tuve una experiencia. Hubo un terremoto aquí en el Ecuador y me fui en un jeep a ver lo que había sucedido en un pueblito del interior. Iba cogido de una barra de fierro fría. Cuando llegué al pueblito y quise mis manos despegar, no pude hacerlo. Se quedó parte de mi piel pegada a esta barra. Bien, un hecho de hace veinte años. Otra vez, hará de ello más o menos quince años, he vivido unos tres meses con un grupo de indios colorados en la selva del Ecuador. En un momento determinado empiezo a oír gritos y llantos, es que había caído una enfermedad de tos ferina y con esta enfermedad se murieron alrededor de ocho o diez personas. Porque los pueblos primitivos, los pueblos de raza pura como los podríamos llamar, sucumben muy fácil a este tipo de enfermedad, por muy pequeñas que ellas sean. Bien, esta es otra experiencia. Digamos, ayer tuve otra experiencia. He visto en una pared blanca una especie de desgarrón sangriento en que el ladrillo rojo sale como una herida. Tres cosas totalmente diferentes, y en tres momentos totalmente diferentes. Y, sin embargo, en un instante esto se ha vuelto un cuadro para mí. Pues bien, éste es el momento verdadero de la creación. Entonces, cuando esta unidad se ha logrado en mi mente, me voy al papel primero, empiezo a hacer cientos de dibujos y cuando ya tengo en mis manos el tema, enfrento la tela. Le refiero esto para que se dé cuenta de cómo enfrento yo la creación. Es decir, más bien metódica, más bien mentalmente. La emoción no juega para nada, la emoción es posiblemente en el momento de la creación más bien mental. Más bien mental en el momento en que concibo que tres o cinco o diez cosas diferentes, en un instante pueden hacerse una unidad plástica. Es entonces cuando ha nacido el cuadro. Este es el momento de la creación. Ahora, cuando ya me enfrento con la tela, yo voy a tratar, muy fría y metódicamente, de expresar en ella lo que fue concebido mentalmente. Es decir, una posición totalmente diferente de la que tuvo Van Gogh.

IV

Si, denantes estábamos conversando, como Ud. bien recuerda, de cuál es el espectador más cercano espiritualmente a mis cuadros. Y como Ud. lo dice, para mí hay solamente dos clases de público en la reacción frente a la obra que estoy creando: son las gentes muy, muy humildes que no tienen nada en su cabeza, es decir, que están lejos

de los prejuicios de tipo intelectual, político, económico y que al acercarse a mis cuadros yo veo, yo siento que tienen emoción. He hecho alrededor de doscientas exposiciones y sé la reacción de la gente humilde frente a este hecho pictórico. Hay algunos que salen con lágrimas en los ojos. Esto ha sucedido precisamente en su país, en Santiago, cuando estuve unos días allí mostrando mis cuadros; gentes que inclusive sin ser poetas empiezan a escribir poesía, a tratar de rimar dos palabras para expresar la emoción que mis cuadros le han dado. Y, después, saltando totalmente, son las gentes muy conocedoras, esto es, los grandes críticos del mundo, uno de los cuales ha dicho, por ejemplo, refiriéndose a mis cuadros de la colección de las manos, que "después de Miguel Angel nadie ha pintado manos como Guayasamín". Es decir, los grandes críticos que me sitúan como entre los seis más grandes pintores vivientes. A esta razón se puede deber, posiblemente, el haber recibido tantos grandes premios: el Gran Premio de la Bienal de España, el Gran Premio de la Bienal de México, el Gran Premio al Mejor Pintor de América Latina de la Bienal de Sao Paulo. He aquí el reconocimiento de los grandes críticos. Y tengo asimismo la experiencia de la gente media intelectual que ya no entiende nada, gente que se queda inclusive fría frente a mi obra. Y nada entiende porque generalmente la persona que sabe a medias trata de encasillar las cosas, es decir, una persona que ha leído más o menos historia de la pintura, y todo, sabe lo que es el movimiento cubista, lo que es el movimiento expresionista, impresionista, en fin, la cantidad de movimientos especialmente contemporáneos, pero frente a una obra totalmente nueva, que está dentro de ninguna de estas casillas, este hombre, con su mediano saber, ha perdido la emoción primaria, por un lado y, por otro, su conocimiento no es tan profundo y, entonces, en este término medio esta obra no le dice nada, porque no sabe dónde ponerla, dónde encasillarla.

V

Claro, es difícil de principio valorar las cosas tan de cerca, pero sobre "La Edad de la Ira" y sobre el grupo mejor de esta colección, el grupo de "Las Manos", sí podría hablar por lo menos de lo que pretendo hacer. "La Edad de la Ira" es una colección de doscientos cincuenta cuadros, de los cuales están terminados hasta este momento unos ciento setenta más o menos, en unos doce años de trabajo. Primero hice un viaje de siete años por casi todo el mundo, recogí alrededor de cinco mil dibujos y con esos dibujos volví a Quito, hice mi estudio y aquí estoy metido, desde hace cinco años, en la realización de los cuadros que fueron planeados en estos dibujos. Bien, son cuadros en colecciones. Por ejemplo, siete cuadros de "Las Mujeres Llorando" sobre el tema de la Guerra Civil Española, nueve cuadros sobre el problema negro que se titulan "Los Condenados de la Tierra", veinticinco

cuadros llamados "El Rostro del Hombre", en fin, cuadros sobre "Playa Girón", un inmenso mural que se titula "Hiroshima", otro más pequeño que he llamado "La Miseria". La exposición está hecha a base de series de cuadros que se van aunando en un solo total. Pues bien, una de las cosas más importantes desde el punto de vista plástico, primero, como idea, es una especie de testimonio de mi tiempo. Quiero hacer un testimonio porque considero que el hombre actual es el que más duramente ha sido golpeado en la humanidad. En toda la historia de la humanidad, lo que ha sucedido en los últimos cincuenta años es algo verdaderamente monstruoso. Los campos de concentración, Hiroshima, toda esta masacre de la violencia del hombre contra el hombre jamás, prácticamente, ha sucedido en el mundo más duramente que ahora. Entonces, mi intención es dejar un testimonio de esto como base intelectual, como leitmotiv de esta exposición que se titula "La Edad de la Ira". Desde el punto de vista plástico, estoy tratando de poner tiempo en la pintura. Esto es posiblemente una de las cosas más importantes de este intento mío. Al dividir en colecciones los cuadros, en colecciones cerradas, por ejemplo, siete cuadros de las mujeres llorando, al dividirlos en siete cuadros donde cada cuadro constituye una unidad en sí mismo pero en donde también los siete cuadros forman una nueva unidad total, lo que hago es poner tiempo en la pintura. Porque tiempo había antes, es decir, tiempo existe en la arquitectura, en la poesía, en la música, en la novela, prácticamente en todas las artes. Tiempo existe en la escultura porque para mirar las diferentes facetas de la escultura, la persona tiene que darse la vuelta, tiene que mirar de cara en cara, de espacio en espacio. La pintura, en cambio, no tenía tiempo. Era simplemente un cuadro relativamente seco colocado en la pared o en el muro. Pues bien, mi intención al dividir estos cuadros es poder mostrar al espectador sobre un mismo tema, pensemos en el tema de las mujeres llorando, el tema de las manos, poder mostrar, digo, las diferentes facetas de una misma intención, las diferentes maneras de llorar, las diferentes maneras de mover las manos en las actitudes de angustia, de grito, de ternura, de oración o de esperanza. Entonces, le voy dando tiempo al espectador para que vaya de un cuadro a otro experimentando con el mismo tema diferentes emociones. Esto llega a un máximo en los murales de "Hiroshima" y de "La Miseria". El mural de "La Miseria" son siete partes movibles, siete partes que en el rectángulo forman el mural. Cada parte de éstas se mueve cuatro veces, es decir, el cuadro se lo puede ver de cuatro posiciones distintas, pero al mismo tiempo esta parte puede ser metida en otro espacio del mural y pasado a otro lado. Quiero decir, en definitiva, que este cuadro, en el rectángulo, tiene seis mil cuatrocientos y pico de movimientos distintos. Por ello digo que he colocado tiempo en la pintura. El espectador puede jugar con las partes, ir colocando una parte del mural en otro espacio o darles la vuelta a las partes e ir haciendo un juego maravilloso que al mismo tiempo está sujeto por leyes plásti-

cas. El experimentar estas cosas ha sido para mí uno de los más efectivos encuentros que he tenido en mi vida de pintor. Es verdad que no es ninguna cosa nueva. Posiblemente una de las obras antiguas que puede mostrar un poco esta misma intención es la Pasión de Cristo, esa serie de cuadros a través de los cuales se va mostrando los diferentes pasos en la Pasión de Cristo. Tal vez pueda ser un buen ejemplo aunque, en realidad, más bien eso es una cosa anecdótica que cuenta un cuento. Yo no cuento cuentos. También hay un cuadro de un pintor francés, no recuerdo su nombre ahora, pero es la mujer bajando la escalera que da una sensación de movimiento del personaje que baja la escalera. Hay también un dibujo muy importante para mí, de Picasso, que en su parte baja muestra la parte de atrás de la mujer, las nalgas de la mujer y mientras va subiendo arriba, al cuerpo y a su cabeza, el cuerpo se va dando vueltas hasta que en la parte de arriba del dibujo la cabeza está de frente, los senos y la cabeza están de frente, es decir, ha desenvuelto la figura para darle una especie de movimiento en el mismo cuadro. También el movimiento cubista, esta idea de desenvolver las formas que tiene el cubismo igualmente es una idea de poner tiempo en la pintura. Pero ninguno de estos intentos posiblemente es tan claro ya tan de lleno, cogido, como esto que estoy haciendo yo en este momento, de los cuadros en movimiento y de la división de un solo cuadro para dar nuevas medidas, nuevos puntos de vista en la pintura.

Jorge Icaza

I

Allá por el año de 1928, la Compañía Dramática Nacional, donde yo trabajaba como galán joven, un 18 de septiembre estrena mi primera comedia dramática "El intruso", en honor de la fiesta nacional de la República de Chile; en 1929, estreno en la misma Compañía Nacional mi obra, en tres actos, "La comedia sin nombre" el 23 de mayo; y el 3 de agosto estreno, con la misma Compañía, otra obra, "Por el viejo", con la que recorre el grupo dramático todo el país. En el año 1931, actúo en la Compañía Nacional de Variedades y, el 23 de mayo estreno mi pieza dramática "Cuál es". La crítica periodística califica esta obra de altamente inmoral y las autoridades me cierran el Teatro Nacional, circunstancia por la cual me veo en el caso de dedicarme a otra disciplina literaria: el relato en general. En el año 1933, publico un pequeño libro de cuentos titulado "Barro de la sierra"; un año después, mi novela "Huasipungo".

En realidad, debemos hacer un paréntesis para hablar de los inconvenientes, de las circunstancias y de todo lo que tuve que vencer por esos años y por esos comienzos. La realidad ecuatoriana de ese entonces era muy diferente a la que hoy es. Lo épico, lo étnico, lo social, lo psicológico estaban regidos y dirigidos estrechamente por el

régimen económico-social heredado de la colonia. Las trincas latifundistas y oligárquicas aplastaban totalmente la conciencia nacional. En tal sentido, era difícil decir toda la verdad que hiera o que melle en algo la dirección y los intereses de esos círculos que mandaban, dirigían y aplastaban la nacionalidad. Quizás, por un impulso de juventud y de sinceridad, pude en ese entonces decir algo de la verdad trágica que acosaba a mi pueblo. Que acosaba sobre todo al indio, al cual he tomado siempre como símbolo del campesino hispanoamericano. Esto hay que entenderlo bien. Muchas gentes creen que al tratar del indio sólo se trata exclusivamente de un gran conglomerado social humano de América. Y no es así. Es el símbolo indígena el que determina todo el conocimiento y la tragedia del campesino hispanoamericano. Y es por esto que cuando me preguntan las juventudes del Ecuador y las juventudes de América cuál creo yo que es el valor de mi obra literaria, les respondo sin vacilar: el único valor que tal vez tenga mi obra literaria es haber dicho la verdad cuando la verdad era difícil decirla. Esa verdad sobre el campesino y la explotación del mismo, en ese entonces y por esos años, era muy difícil decirla. Y yo tuve el valor de decirla. Ahora no. Ahora esa verdad la dice todo el mundo. En la política, es bandera de lucha para las derechas, para las izquierdas y para el centro. En la fuerza del capital imperialista, es aliciente, paño tibio para curar el odio hacia los grandes capitales extranjeros. También en los círculos militaristas es tema de estudio y de reflexión. Y qué decir de la Iglesia que en este momento está girando en redondo hacia el nuevo concepto del cristianismo social. Mas las juventudes de América tienen en este momento otras grandes verdades, otras grandes verdades que no se la dicen pero que la juventud tiene que afrontar y responsabilizarse para resolver, decidir y denunciar.

II

Sí, entre las cosas que se han escrito sobre mi obra podría señalarse, por ejemplo, lo que manifiesta el Dr. Antonio García, sociólogo y economista colombiano, en su libro "Sociología de la novela indigenista en el Ecuador": "La obra de Icaza —escribe García— sólo puede juzgarse, acertadamente, como la pintura mural, desde una justa perspectiva. 'Huasipungo' o 'Barro de la Sierra', tienen un valor novelístico y social en sí, pero su trascendencia está relacionada con un complejo cuadro del que forman parte 'Cholos', 'En las calles', 'Huairapamushcas', 'El Chulla Romero y Flores', o esa serie magistral de relatos cortos —con una textura de agua-fuertes— que van de 'Cachorros' y 'Exodo' a 'Mama Pacha'. Nada en esta obra novelística está fuera de la problemática esencial de la sociedad ecuatoriana o fuera de ese propósito vital o de esta dirección social e histórica (más que estrictamente literaria y estética) de Jorge Icaza. El tema tremendo del cholo —como elemento intermediario de la opresión señorial en la hacienda o en la aldea serrana— lo desa-

rrolló Icaza en 'Cholos', en 'Huairapamushcas' o 'En las calles', —pero este mismo tema, en sus aspectos de lucha psicológica de sangres (la Guerra en la sangre, según la novela de Salvador Madariaga), lo plasmó, magistralmente, en ese personaje que es seguramente una de las más grandes creaciones de la novelística latinoamericana: 'El Chulla Romero y Flores'. Del tono patético de 'Huasipungo' —en el que se llega al clímax dramático en 'El llanto del indio Andrés por la muerte de la Cunshi', réquiem por la mujer y las razas humilladas y clavadas en la cruz—, se pasa a una construcción dostoyevskiana en 'El Chulla Romero y Flores', después de un largo proceso de penetración en el complejo y desconocido mundo de la ciudad señorial. Siguiendo la pista accidentada del mestizo (no sólo en el marco de la ciudad sino de la psicología y de la estructura de clases), Jorge Icaza se integra a los problemas claves de la sociedad ecuatoriana, en su triple dimensión de campo, aldea y ciudad, ordenados en función de un sistema de eslabonamiento señorial de valores. ¿Cuáles son, sociológicamente, los términos de ese sistema? En primer lugar, el status de privilegio de un grupo social, propietario de la tierra y de los factores instrumentales de poder; en segundo lugar, el establecimiento de una estructura social fundamentada en las relaciones serviles, la gratuidad real del trabajo y los patrones de fidelidad al señor de parte de una masa de campesinos indígenas sin tierra; en tercer lugar, la transmisión dinástica del poder dentro de los grupos cerrados de las grandes familias latifundistas, siguiendo los antiguos e inviolables lineamientos estamentales de la casta; en cuarto lugar, la propagación de este ordenamiento a toda la sociedad nacional, distorsionando su carácter y provocando un esclerosamiento —o marchitamiento— de los valores auténticamente nacionales“.

Por otro lado, tenemos lo que dice Agustín Cueva en su último libro "Jorge Icaza": "Se ha afirmado muchas veces —escribe— que Jorge Icaza es ante todo el autor de 'Huasipungo', y algún crítico desaprensivo hasta llegaba a sostener que es el autor de un solo libro. Nada más falso, tratándose de este escritor cuya obra conforma un verdadero fresco, coherente y multifacético a la vez, de la sociedad ecuatoriana. Tampoco sería exacto decir que Icaza es únicamente indigenista, pues si bien lo es en la medida en que su literatura enfoca el problema del indio con mayor fuerza y claridad que ninguna otra, mal puede reducirse a este sólo aspecto de su producción. Por el contrario, hay en ella una visión completa de las relaciones sociales de su país". Confirmando lo que dice Agustín Cueva, puedo agregar que soy indigenista en cuanto llevo un indio metido adentro. Y yo creo que todos los hispanoamericanos llevamos un indio metido adentro. Si no es por la sangre, es por la cultura. Muchos países y muchas gentes creen que el indigenismo es una cosa ajena a ellos, sin entender que por indigenismo debe sentirse y comprenderse aquello que está metido en el hispanoamericano como cultura ancestral. Es muy curioso que los críticos, desde el primer momento, me acusaron de falta de psicologismo en los personajes de mis

obras de relatos. Pero han pasado algunos años, y, apenas en el año 1964, la Dra. Eva Giberti de la Universidad de La Plata, Argentina, publica un estudio para doctorarse que se llama "El complejo de Edipo en la literatura. 'Cachorros', cuento de Jorge Icaza". Ella, técnicamente estudiando, hace una historia y un recuento de lo que es ese pequeño cuento, el primero que yo escribiera en mi vida. Y, en cierto momento, ella afirma que si bien en el año 1943, fecha en la cual publiqué mi libro "Barro de la Sierra" donde aparece 'Cachorros', yo debía conocer a Freud, no podía conocer obviamente a los psicoanalistas del año 1960, 61, 62, etc., a los cuales ella se refiere y sobre los cuales se estudia, en una aparejada coincidencia de circunstancias, de detalles y de personajes, el cuento 'Cachorros'. El psicologismo de 'Cachorros' ha ido evolucionando desde el año 1934 al año de 1958, o sea, la publicación de mi obra "El Chulla Romero y Flores". Y ya en esta obra la evolución expresiva es más amplia y más definida, sobre todo es más propia. Cuando se ha querido hacer psicologismo en el Ecuador y en toda latinoamérica, se ha recurrido a la imitación de los grandes valores de la literatura occidental, pongamos el caso de Joyce, de Proust, de Kafka, y aún del norteamericano Faulkner, pero yo encontré, cuando quise hacer psicologismo, es decir, monólogo interior en mi personaje el chulla Romero y Flores, que no había en el hombre hispanoamericano tal monólogo. Había y hay un diálogo interior. El diálogo interior que es un producto histórico del choque terrible que significó la conquista española, porque la conquista española y la Colonia no fueron más que un choque. No hubo superposición, no hubo fusión, no hubo unión de las dos grandes culturas y de las dos grandes razas que se dieron cita en ese momento. Eso determinó un estado angustioso dentro del espíritu hispanoamericano que perdura todavía en forma de diálogo interior entre las dos culturas. Es simbólicamente hablando, en "El Chulla Romero y Flores", la madre india y el padre español que luchan en el interior del ser hispanoamericano. Por eso creo yo que si se es sincero con uno mismo, y sincero al crear sus personajes, no hay tal monólogo, hay un diálogo interior, horrible, trágico, angustioso.

III

Muchas veces me han preguntado cuál es el sentido de mi obra, qué sentido puede tener, dónde está la esencia de mi obra. Y yo respondo: mi obra es una obra de lucha, una obra de combate, como es toda la literatura ecuatoriana y, por qué no decirlo, toda la literatura hispanoamericana. La obra literaria general desde la época de la colonia hasta nuestros días, en el Ecuador es, en los grandes valores de su literatura, una literatura de lucha: el caso de Espejo, el caso de Montalvo, el caso de González Suárez, el caso de Luis Martínez, etc., etc. Todos ellos fueron hombres de lucha, literatos de lucha, y su literatura luchó con gran coraje y con gran acierto contra las dictaduras y el sistema político que acosaba a este país. Y es en el 30, en la generación de relatistas del año 1930, donde esta fuerza de lucha se demuestra y se amplía

generalmente a todo lo largo y ancho de la patria. Nacen tres grandes grupos de realistas: el grupo de la costa, el grupo de la sierra, el grupo del austro. A este último grupo me pertenezco y me debo. Y todos ellos fueron y son literatos de lucha, en cuyas obras hay y palpita el nuevo mensaje de lucha social que se avecina en el mundo. Pero debemos preguntarnos por qué esa literatura, nuestra literatura, tiene y se caracteriza, en el momento actual, por esa fisonomía, por esa expresión, por ese carácter. Recordemos que vivimos en un continente que se forma y deforma minuto a minuto, no sólo en la parte geográfica, donde nacen y desaparecen grandes sectores geográficos de los ríos amazónicos o se levantan montañas en campos de trigo o desaparecen grandes sectores de costa, ya sea en el Atlántico, ya sea en el Pacífico. Recordemos que también en lo económico estamos tratando de salir de un subdesarrollo. Recordemos asimismo que en lo social, el mundo hispanoamericano todavía tiene diferencias abismales de clase. Recordemos igualmente que en la parte psicológica, como ya expresara anteriormente, nuestro psicologismo está dividido en un diálogo que no se ha unificado todavía. Todas estas cosas requieren un espíritu, una expresión artística de lucha. Es imposible permanecer al margen, es imposible no intervenir en esa construcción del artista, el escritor, el poeta, que debe fatalmente intervenir. Sería fuera de toda concepción ponerse a hacer florcitas de croché o adornos paradójicos en un mundo trágico, en que el hombre y la naturaleza se construyen, se destruyen y crecen. Muchos críticos afirman que ése es un valor ético, no estético, pero yo a mi vez pregunto a esos críticos: ¿acaso a un valor ético no debe corresponder una estética propia, una estética que esté de acuerdo con el sentimiento, la vida y las circunstancias del pueblo donde nace? En tal sentido valoro mi obra, en cuanto ella melle en la conciencia social de los pueblos hispanoamericanos. No me interesan ni honores ni críticas de propaganda. Me interesa que el pueblo lea y sienta su tragedia en cuanto yo escribo. Es para eso que escribo: para el pueblo de mi país y para el pueblo hispanoamericano.

IV

También debo decirle que es grato para los ecuatorianos todo lo chileno. Ud. puede haber constatado el gran amor hacia el país hermano del sur. Aquí en Quito, en Guayaquil, en Cuenca, en todas las ciudades de la patria tenemos y recordamos los nombres ilustres de Chile, los nombres de sus políticos, los nombres de sus artistas, los nombres de sus literatos. Por donde Ud. ha ido habrá podido encontrar, en calles y plazas, el nombre de Chile. En la misma forma, escuela y colegios con el nombre de Gabriela Mistral y de muchos valores de su patria. La presencia de los poetas chilenos es motivo de devoción para los nuestros. Y nada más grato para mí, con motivo de esta pequeña charla, que conectarme a la juventud de Chile con la esperanza de que ella, como siempre, pida y luche por las verdades trágicas que abrumen en la hora presente al mundo hispanoamericano.