

INTRODUCCIÓN

Varias disertaciones de alumnos egresados de la Escuela de Lengua y Literatura de la Facultad de Comunicación han explorado, desde la semiótica, aspectos extra-lingüísticos como es el caso de aproximaciones hacia los lenguajes publicitarios, musicales, virtuales y la animación. Esta disertación no pretende un estudio semiótico del lenguaje plástico sino un estudio de los códigos semióticos que estructuran la narrativa de Demetrio Aguilera Malta para la interpretación de lo visual, las texturas, colores, luces, etc., que componen, por otro lado, los códigos de la imagen plástica.

Son abundantes los estudios sobre literatura ecuatoriana de la generación del 30 en general y de Aguilera Malta en particular. Entre estos estudios cabe citar un amplio trabajo de María E. Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta*, que destaca la obra de Aguilera Malta como un aporte a lo real maravilloso. Se nota, asimismo, cierto interés por descubrir, desde lo estilístico y lo narratológico, la evolución que han experimentado las novelas de este autor. Tal es el caso de las tesis de Luis Montoya Andrade, *Un mundo y un estilo en tres novelas de Aguilera Malta*, y de Myrian Nieto, *Dos momentos en la narrativa de Aguilera Malta*.

El enfoque sociológico para aproximarse a la narrativa de la generación del 30 ha sido terreno fértil para la mayor parte de investigaciones. Tan solo mencionaré la tesis de Ramiro Ruis, *Don Goyo. Un punto de vista sociológico*, con la que intenta descubrir en la novela los ecos de una problemática coyuntural.

En vista de esta ingente cantidad de trabajos que aborda la obra de uno de nuestros mejores exponentes de la literatura ecuatoriana, la tarea de esta disertación se encamina a sondear un nuevo alcance y lectura de ella. Un estudio semiótico que establezca una relación entre la novela *Don Goyo* y el movimiento pictórico de la época no solo buscará la comprensión de la dinámica de los complejos códigos comunicativos y semióticos de ambas propuestas estéticas, sino que permitirá desentrañar nuevos significados de la obra de Aguilera Malta a la luz de otro lenguaje no menos lleno de significados.

Esta disertación procurará, por un lado, tender vínculos entre el mundo narrativo de la novela *Don Goyo* con la realidad pictórica que estaba en el contexto. Por otro lado, procurará definir cuáles son los puntos de divergencia entre los dos lenguajes. Con ello se pretende dilucidar si la narrativa influyó en la plástica o si fue el movimiento pictórico

integrado por Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Segundo Espinel, entre otros, el que aportó con la signicidad en las imágenes narrativas fabricadas por el narrador de *Don Goyo*, o si existe un intercambio de aportes semióticos entre los dos lenguajes.

El afán que guarda esta disertación es buscar el diálogo entre dos propuestas artísticas que podrían parecer disímiles pero que, desde lo aprendido en las materias de apreciación del arte, Semiótica y Lenguaje audiovisual, logran una consonancia particular.

La semiótica es un corpus teórico que se estructura a través del estudio del signo en la búsqueda del sentido. Desde esta perspectiva y tras la ausencia de un campo teórico que permita un estudio combinado de las distintas expresiones artísticas (cine, literatura, pintura, escultura), la semiótica, junto con la fenomenología y la hermenéutica, constituye una vía idónea para enlazar varias disciplinas mediante el ejercicio combinado de análisis e interpretación extraído de la configuración de los códigos y sus diferentes niveles.

Vincular a la pintura con la literatura desde un estudio semiótico implica asir a la novela visualmente, hallar en el texto propiedades pictóricas, que no se rebajen a una simple comparación de metáforas visuales con imágenes poéticas. Iuri Lotman, a lo largo de su ingente obra insistió en tres perspectivas desde las cuales se podría desentrañar el comportamiento de los distintos lenguajes al anudarse y entremezclarse. Estas perspectivas son: el contraste, las figuras poéticas y lo extrasémico. Estas tres zonas son el estudio de los isomorfismos de ambos códigos (textual y pictórico), la identificación de los tropos y su función dentro de la cadena narrativa en la novela y dentro del recorrido de la mirada en los cuadros. Y, finalmente, la identificación de los elementos extrasémicos propio de ambos lenguajes. Los tres procedimientos de análisis trabajan como engranajes de los diversos campos semióticos que componen a una obra, en el caso de *Don Goyo* son: el contexto del autor, el contexto social-político y económico del Ecuador, del mundo, el estado de la novela, el estado del arte en el mundo, la situación del cholo en el agro, el título de la novela, la novela en sí, los personajes, las figuras. Todos estos niveles tendrán su consonancia con la actividad pictórica. Los trabajos de Louis Marin proponen un acercamiento semiótico del lenguaje del color: la pincelada, el matiz, el contraste, el manejo del volumen, de la línea, de la luz, del color adquieren sentido a través de lo que en semiótica pictórica se llamará *recorrido de la mirada*. El ojo se pasea por el lienzo haciendo pausas en las superficies del cuadro que poseen mayor cantidad de elementos significativos.

PLANTEAMIENTO Y DELIMITACIÓN DEL TEMA U OBJETO

El tema propone un análisis interpretativo, a partir de la teoría semiótica, de la novela *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta, publicada en 1933, para demostrar el curso interpretativo que representa su narrativa con respecto a los referentes pictóricos con que trabaja.

En esta disertación, el concepto de “imagen plástica” se circunscribe a una sola forma de expresión artística: la pintura. El análisis atenderá el aspecto lingüístico (novela) y el aspecto extra-lingüístico (referencialidad de las figuras y tropos que aluden a tal o cual referente pictórico). Los conceptos propios de las artes plásticas (línea, color, textura, luz, etc.) serán estudiados dentro de su propio código, por un lado y, por otro, se los estudiará como parte del código referencial que afecta a la construcción discursiva de Aguilera Malta. Es decir, la disertación estudiará a la novela *Don Goyo* como una interpretación de la imagen plástica que sirve de referente textual.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Determinar, desde la semiótica de Lotman, cómo la novela *Don Goyo* de Demetrio Aguilera Malta propone una lectura de referentes del arte plástico.

Objetivos específicos

- Evaluar el grado de vinculación y/o dependencia entre la expresión de las artes plásticas y el universo narrativo. En este sentido, la disertación constituye también un plan para descartar que un tropo es una composición metafórica de un cuadro.
- Comprobar si es necesario tener presente el referente pictórico, escultórico o fotográfico, para la generación del sentido o si, por el contrario, dicho sentido pervive en la novela a expensas de los referentes.
- Especificar los recursos con que el narrador configura un símbolo.
- Descubrir qué códigos extralingüísticos que estructuran el lenguaje plástico atraviesan, vinculándose o contraponiéndose, a los códigos estilísticos, temáticos, ideológicos, representativos, de la novela de Aguilera Malta.

METODOLOGÍA Y TÉCNICAS

El primer paso será separar los motivos y trabajo narrativo y estilístico que impliquen figuras retóricas que hagan alusión o identifiquen directamente a obras pictóricas, tal es el caso del momento en que don Goyo habla con el mangle viejo. Dicha imagen se asocia a una visión surrealista.

Inmediatamente, se procederá al estudio de los códigos estilísticos, temporales-espaciales, temáticos, ideológicos y representativos. La idea es considerar el grupo de los códigos propios de la plástica como el código pragmático que regula la semiotización de los fragmentos seleccionados. De este modo, se están delimitando, a la vez, las estructuras verbo-simbólicas que se refieren a los conceptos propios de lo icónico y los códigos pragmáticos de la plástica como parte del conjunto de códigos que consolidan a *Don Goyo*.

Una vez realizado este estudio, se identificará qué tropos y qué estructuras narrativas coinciden y cuáles difieren del campo icónico. Al identificar estos elementos, se tendrá una herramienta informativa jerárquica que plantea una lectura, o un recorrido de lectura necesaria para una semiótica de lo visual.

SUMARIO

Capítulo 1

En el primer capítulo se definirán los antecedentes tanto del autor, del período, como de los artistas de los años treinta. Se hará una breve panorámica del desarrollo de la novela y de las artes plásticas en Ecuador hasta el año de publicación de *Don Goyo*: 1933. Asimismo, se echará un vistazo a las corrientes pictóricas –ismos– que emergían en Europa: vanguardismo, cubismo, expresionismo, etc. También se revisará la coyuntura socio-política que vivió el autor, reflejada tanto en la crisis de Estados Unidos, como en la crisis agroexportadora de la que fue responsable el ciclo del poder plutocrático, que tuvo su corolario en la matanza de los trabajadores el 15 de noviembre del 1922, la Revolución Juliana y la Guerra de los 4 días.

Capítulo 2

El segundo capítulo tiene como fin ubicar en contexto tanto al autor como a la obra. Se valorará el aporte de Demetrio Aguilera Malta dentro del llamado *Grupo de Guayaquil*. Asimismo, se pondrá de relieve el libro de cuentos emblemático y fundador del grupo: *Los que se van*. Por otro lado, se abordará la novela motivo de esta disertación, *Don Goyo*, y se hará un recuento breve de lo que se ha dicho de esta novela a lo largo del tiempo. Finalmente, se detallarán, como contexto directo de la novela de Aguilera Malta, las corrientes y la actividad pictórica en Ecuador, enmarcada en dos Salones artísticos, dedicados a la promoción de los pintores: Mariano Aguilera y Salón de Mayo.

Capítulo 3

El capítulo tres se concentrará en el análisis literario de la novela *Don Goyo*, a partir de la teoría semiótica de Yuri Lotman. Desde lo pictórico, se recurrirá al teórico Louis Marin, cuyo trabajo de semiótica de la pintura encaja perfectamente con los planteamientos de Lotman. En resumen, el análisis se centrará en rescatar núcleos semánticos, semióticos y estilísticos que contiene la novela, e irlos cotejando con aquellos rasgos icónicos,

figurativos de la pintura, para tender, posteriormente, vínculos entre los dos lenguajes (icónico, textual).

Capítulo 4

Tomando como base los resultados del análisis del capítulo 3 y los objetivos planteados al inicio de la disertación, en el capítulo 4 se procederá a detallar la información, las novedades y todo aquello que nos aporte este trabajo.

1. ANTECEDENTES

1.1. La Generación del 30 en las letras

Los escritores de la llamada *Generación del 30* irrumpen dentro del panorama literario del país con una fuerza inusitada, frente a lo que había significado la actividad de las letras en Ecuador: actividad esporádica, con el uso de un lenguaje excesivamente castizo y situaciones ancladas a esquemas modernistas y temas de cuño romántico.

Lo más destacado en lo que a novela se refiere antes de la generación que nos compete, son las obras: *La Emancipada*, de Miguel Riofrío (1863); *Cumandá*, de Juan León Mera (1879); *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo (1895); *Relación de un veterano de la independencia*, de Carlos R. Tobar (1895); *A la Costa*, de Luis A. Martínez (1904); y *Égloga trágica*, de Gonzalo Zaldumbide (1916).

Dentro de estas obras se advierte un apego hacia la novela clásica, romántica e idealista, que va preparando el camino para llegar al realismo social con el libro de cuentos *Los que se van*, publicado en 1930, bajo la firma de tres jóvenes escritores: Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, de 21, 19 y 18 años, respectivamente.

El curso que tomaría la narrativa ecuatoriana a partir de la publicación de esta obra, cuyo tema principal es el cholo-montubio y su entorno, y cuyas imágenes descriptivas se acercan al tremendismo (nótese la fuerza del título de uno de los cuentos que conforman el volumen: “El cholo que se castró”), sería un alejamiento paulatino de la propuesta estética e ideológica de la literatura anterior, cuyas características se resumen en:

- Desfase entre la situación narrativa y el lenguaje (por lo común modernista). Por ejemplo, el uso de un lenguaje alambicado para describir situaciones de extrema pobreza o la construcción de un paisaje idílico allí donde sabemos que el ambiente es hostil (la selva amazónica, por ejemplo).
- Una inclinación contraideológica del autor que se filtra en la narración, a través de sus personajes. Un ejemplo de esto son aquellas situaciones en que el narrador describe de una manera (una india con facciones y vestimenta idealizadas) e interpreta u opina de otra (a la misma india antes descrita se le critica su forma de comer, de hablar o de criar a sus hijos).

La generación del treinta irá superando estos esquemas e irá asumiendo otros que, a lo largo de la década, los irá negando, en un mecanismo dialéctico que irá desentrañando lo mejor de cada autor.

Miguel Donoso Pareja, al hablar sobre el cuentista guayaquileño José Antonio Campos, (Jack the Ripper), afirma que su “costumbrismo es el más cercano y directo antecedente de nuestros realistas de la década de los treinta”¹. Este mismo costumbrismo, sería negado de la pluma de varios autores de la generación, encaminados más bien hacia un realismo abierto², distinto del realismo socialista en que: "Mientras en el realismo socialista la producción estética es mirada en los términos de una conciencia absoluta y ni en la más mínima forma *contaminada* por elementos inconscientes, en el realismo abierto se acepta esta otra dimensión”³.

Este realismo abierto, que se caracterizará por dejar de observar la coyuntura, la circunstancia, lo exterior, para adentrarse en el ser, lo interior, lo subjetivo, colindará con cuatro formas de entender ese realismo ulterior que corresponden a diversos integrantes de la generación.

El Grupo de Guayaquil (Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara y José de la Cuadra) fluctuaría entre un realismo feísta o naturalismo, si aceptamos la clasificación de Ángel Felicísimo Rojas⁴, y un realismo social (no socialista)⁵. En el capítulo 2, se dedicará un análisis más detallado a este grupo.

Pablo Palacio se deslindará de sus contemporáneos para, desde las corrientes de vanguardia europeas, trabajar la novela de corte psicológico, donde lo íntimo, que es decir lo abyecto, lo sublime, lo onírico, lo cotidiano de cada personaje, se aferra a un estilo que incluye:

el acercamiento al lector, su agresión constante, la demanda de su participación, la traslación de personajes de un texto a otro, la presencia de la ciudad, los hombres dominando lo visual como en constantes *close ups*, los enfermos, los marginales, un humor

¹ Miguel Donoso, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1984, pág. 14.

² Para Breton, *realismo abierto y surrealismo* se equiparan.

³ *Ibid*, pág. 20.

⁴ Rojas identifica dos momentos dentro de la producción de contenido social: el del realismo cuasi feísta, que linda con el naturalismo, y el realismo socialista. A la primera tendencia se apegó el Grupo de Guayaquil; y a la segunda, Jorge Icaza y Humberto Salvador.

⁵ Mientras el realismo socialista atiende a servir a la política, a educar y mover el ánimo del lector hacia una “postura” ideológica, el realismo social omite dicho afán en beneficio de lo novelístico, la reacción del lector vendrá por añadidura.

cáustico —todavía poco presente en la narrativa de América Hispánica—, la desnudez del lenguaje (ausente de toda retórica, salvo en los casos irónicamente propositivos), etcétera(...).⁶

Quien se encarga de elaborar una literatura expresamente inscrita en el realismo socialista será Humberto Salvador. En *Trabajadores*, novela publicada en 1936 por la Editorial Ercilla de Santiago de Chile, Salvador nos entrega un esquema más que una novela. Los personajes revelan una interpretación de las relaciones de poder y el conflicto de clases.

El indigenismo tiene a sus mayores representantes en Jorge Icaza, Fernando Chaves Jorge Fernández y Sergio Núñez. En ellos, se evitará presentar una visión en blanco y negro de la problemática del indio y se pasará, más bien, a una denuncia sugerente, limpia de cualquier atisbo de adoctrinamiento o didáctica, tal es el caso de *Agua y Plata y bronce*, de Jorge Fernández y Fernando Chaves, respectivamente. Jorge Icaza, por otro lado, se aventurará por una presentación del argumento literario como telón de fondo para la denuncia *a posteriori* que se incubaba en sus novelas, y supeditará de esta manera la literatura al documento, el registro a la historia. Sergio Núñez intenta, en su libro de cuentos *Tierra de lobos*, jugar con los conceptos de *apariencia* y *duda*, ya no se trata de una narrativa anclada al referente, sino de una visión sugerente y ambigua de las situaciones y de las problemáticas indígenas.

Alfonso Cuesta y Cuesta y Ángel Felicísimo Rojas superan el sesgo político al que apuestan algunas novelas de aquella generación para arriesgarse a plasmar episodios de marginalidad que hablan por sí mismos. Cuesta y Cuesta no lograría superar la nostalgia modernista de que se hallan impregnadas sus obras, en tanto que Rojas, cuya novela *Éxodo de Yangana* cierra con la producción literaria de esta célebre generación en 1949, se atreve a explorar ciertos aspectos narrativos en los que el lector participará activamente. Con ello, Rojas escapa de cualquier encasillamiento. Con el tiempo, se convertiría en el crítico más mordaz de sus compañeros de generación.

En cuanto a poesía, la década de los años 30 representó a las vanguardias del siglo XX en los nombres de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena, quien escribió casi toda su obra en francés. Disímiles y similares al mismo tiempo, la poesía de los tres apunta hacia una visión del hombre universal. De los tres, Jorge Carrera Andrade fue quien expresó una adhesión más fuerte por el campo de lo político y social como lo

⁶ Miguel Donoso Pareja, *Op. cit.*, pág. 104.

habían hecho los demás autores arriba citados: “la poesía y la política están más cerca de lo que se cree: son limítrofes como el campo y la ciudad.”⁷

Hasta aquí, se han desarrollado dos puntos: una panorámica de los autores y obras más destacadas de la generación del 30 y una división forzada de autores según sus propuestas estéticas y temáticas. Del mismo modo, por ser un punto de partida, la razón de ser de este trabajo será cuestionar el encasillamiento antes señalado que nos han legado los estudios y antologías que se han publicado a lo largo del siglo XX y lo que avanza del XXI, desde el estudio de un solo autor, miembro del grupo de Guayaquil, y desde una de sus obras.

El anhelo, en lo sucesivo, será demostrar cómo una novela, lejos de estar encasillada, puede abrirse a otros ámbitos del conocimiento y del arte y así, del mismo modo, demostrar que una obra de arte no es menos por ser modernista, indigenista o proletaria, ni más por estar conectada con la vanguardia mundial (existen varias obras pésimas alrededor del mundo a pesar de estar a la vanguardia de los experimentos narrativos), sino ver que el valor de una obra radica 1) en la multiplicidad de sentidos que entrañe, 2) en cómo esos sentidos actúan en las diversas épocas (léase diversos lectores) y 3) en la capacidad de ruptura con el canon y no en el ajuste a él.

1.2. El realismo social en la pintura

Contraria a la narrativa, cuya reacción fue abierta, total y violenta, la pintura manifestaría dos procesos: asimilación y reacción. La reacción se produciría con respecto al neoclasicismo y romanticismo decimonónico, lo cual daba al estilo de las obras un carácter conservador y academicista.

Otro punto de oposición lo constituyen las obras de Víctor Mideros. A comienzos de la década de los treinta, para Elizabeth Delbrück, Víctor Mideros era el pintor más poderoso de la América del Sur. También se le consideraba como el pintor de la burguesía y, por extensión, de la clase media. Tras haber ganado siete veces el “Mariano Aguilera”, se lo consideró como el pintor que satisfacía el gusto oficial de espaldas a las novedades de la pintura que se vivía en Europa. Su estilo se ajustaba al tradicionalismo neoclasicista, al puritanismo religioso, ajeno por completo a los conflictos sociales del país. De su estilo nos dice Hernán Rodríguez: “técnica brillante –en composición, dibujo y cromática–,

⁷ Jorge Carrera Andrade, *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pág. 9.

conjugación de los mismos motivos simbólicos –que tendían a estereotiparse– y temática de obsesión escatológica.”⁸

En cuanto a la asimilación, la pintura de la generación de quiebre recibiría influencia de tres frentes: el muralismo mexicano, la presencia de Paul Bar y el expresionismo alemán.

El muralismo ofrece al mundo una visión del trabajo pictórico como un oficio de corte contestatario (creación de sindicatos y gremios de artistas) y político (la tendencia política es claramente visible, la denuncia de la explotación del obrero es el tema principal de las obras conjuntamente con una inclinación hacia la incorporación de lo ancestral y nacional).

Pero el fenómeno del muralismo de los años 20 se extendió fuertemente hacia otras zonas de América. Se creó la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en Brasil, el grupo “Martín Fierro” de Argentina, el grupo “Montparnasse” de Chile. Más cerca, en Perú, las obras de Sabogal, Camilo Blas y Julia Codesido impactaron enormemente en la cosmovisión de los jóvenes pintores, que volcarían todas esas influencias en sus óleos.

José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo (pintor de caballete), cuyo especial enfoque del folclor y de la naturaleza de su país influiría en el “realismo social” pictórico del Ecuador, unían sus obras hacia una aspiración utópica propugnada por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública y Bellas Artes de México desde 1921. Él quería: “crear con vigor primitivo, combinando sutileza e identidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención”⁹.

La doctrina de Vasconcelos propiciaría la creación, en su país, del Sindicato de Artistas Revolucionarios de México, integrado por los principales muralistas, y, en Ecuador, de la Sociedad de Escritores y Artistas (SEA), en 1937, y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1944.

Paul Bar llega hacia 1912 a la Escuela de Bellas Artes de Quito para dar a conocer aquel movimiento pictórico que se basaba en plasmar la luz sin importar la fidelidad de la figura: el impresionismo. El impresionismo aparece en Europa en el último cuarto del siglo XIX como reacción ante el auge de la fotografía que competía con la fidelidad del arte figurativo. Los cuadros de Camilo Egas se encargarían de transmitir a las futuras generaciones ciertos aspectos de este estilo. Camilo Egas, junto con Manuel Rendón, hacía

⁸ Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama del arte*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993, pág. 119.

⁹ Citado por Hernán Rodríguez Castelo en *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Museo de arte. Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1988, pág. 27.

el contrapeso justo para Víctor Mideros. Egas ganaría en 1918 el “Mariano Aguilera” con tres lienzos de temática indígena: *San Juanito*, *Los sahumeriantes* y *Las floristas*.

En el expresionismo, la obra de arte ya no representaba la realidad objetiva, sino el sentimiento interior del artista, su estado emocional y su visión del entorno. Entre las características que adoptó esta propuesta pictórica se destacan las siguientes: independencia de los medios expresivos frente a la realidad exterior, atribución de un sentido propagandístico a la actividad del artista y primacía de la visión sobre la observación y de la intuición sobre la razón.

Partiendo de estos presupuestos, se recreó la realidad para expresarla con mayor fuerza, y se adoptó también una actitud crítica que favoreció la transgresión de los cánones de belleza establecidos.

En Ecuador, este estilo sería el que más hondamente calaría en la pintura de la nueva ola de pintores ecuatorianos. El expresionismo tendría su antecedente directo en la figura de Manuel Rendón, pintor francés (1894-1982) que se radicaría en nuestro país para legar una de las obras más importantes del siglo XX.

A tal punto destacaría el expresionismo que se ha desplazado la designación de “realismo social”, propia de la literatura, para dar paso a este concepto que se acerca más a la concepción general del grupo.

Cabría mencionar, antes de detallar a quienes conformaron la generación de pintores que irrumpirían en la escena plástica en los 30, una cuarta influencia: el realismo social en la Literatura.

Como anotamos en el acápite anterior, el realismo social fue el espacio en que se desarrolló la Literatura del Grupo de Guayaquil. Este influjo de motivos, temática, aproximación a un conflicto social, etc., es parcial, puesto que, si bien la entrada de la nueva generación de pintores que, según Kingman, se efectúa en 1935¹⁰, el influjo a partir de este año sería en doble dirección (la presente tesis se encargará de verificar esta última afirmación).

Los integrantes de la generación de ruptura son por orden de fechas de nacimiento: Jorge Enrique Guerrero (1905-1988), Leonardo Tejada (1908-2005), Gerardo Astudillo (1908), Galo Galecio (1908-1993), Alba Calderón de Gil (1908-1992), Luis Wallpher (1909-

¹⁰ En 1935, el jurado del “Salón Mariano Aguilera” rechaza una tela enviada por Kingman, tras lo cual se crea el “salón de Mayo”, como un espacio paralelo y antagonista del “Mariano Aguilera”.

1990), Diógenes Paredes (1910-1968), Segundo Espinel (1911-1992), Piedad Paredes (1912), Eduardo Kingman (1913-1997), Bolívar Mena Franco (1913-1994), César Andrade Faini (1913-1994), Luis Moscoso (1913-2007), Jorge Jurado (1913), Carlos Rodríguez (1914-1993), Araceli Gilbert (1914-1993), Eduardo Solá Franco (1915-1996), Jaime Valencia (1916-2010), Oswaldo Guayasamín (1919-1999), Olga Dueñas, Marco Salas (1919). No se incluye aquí el aporte extranjero que destaca el estudio de Hernán Rodríguez Castelo, a saber: Hans Michaelson, Guillermo Olgiesser, Jan Schteuder, Lloyd Wulf, Olga Anhalzer Fish. Por cuanto su aporte tiene un sentido más bien didáctico y porque su obra (poco numerosa) repercutió en artistas de la generación no figurativa (Tabara-Viteri), se los excluirá del estudio de esta disertación.

Para concluir, un acertado punto de vista sobre la expresión general de la generación servirá como punto de partida para el contraste con el estilo del Grupo de Guayaquil que se revisará más adelante:

La substancia de la novedad era la deformación como categoría estética. Radical y absolutamente anti-clásica y anti-romántica (...). Era lo que Enrique Gómez Jurado llamaba el “deformismo”.

.....

(...) Nada había en esos artistas de limitaciones en su dibujo. Tratábase de una nueva poética y una nueva retórica, asumidas deliberadamente, inteligentemente.

Esa deformación se inscribía en una dirección expresionista, con clara intención de denuncia social, buscando fuerza (...) –indios que bailan como grotescos sonámbulos–; aplastados por un paisaje inhóspito y brutal, aunque cromáticamente fundidos con él.¹¹

1.3. Las vanguardias europeas

Las vanguardias europeas de principios del siglo XX no son absolutas. Las fechas de aparición de cada una sirven para enmarcar cronológicamente la actividad artística. Esto no significa, pues, que un movimiento termina y da paso al siguiente, ni que uno derive de otro. Las tendencias coexisten, las vanguardias, lejos de sucederse cronológicamente, se solapan y se retroalimentan. Incluso ahora, el expresionismo y el arte abstracto perviven en varias propuestas contemporáneas de arte.

Del mismo modo, los pintores no se adhieren a una u otra tendencia de por vida. Transitan de una a otra experimentando y alimentando su obra de varios lenguajes pictóricos, tal es el

¹¹ Hernán Rodríguez Castelo, *Op. cit.*, pág. 28.

caso de Marcel Duchamp que anduvo tanto por el expresionismo, surrealismo, cubismo, ahondó en el *ready made* y en el *happenig*.

Algunas vanguardias aparecen de modo espontáneo. El fauvismo surge por una frase dicha casi al azar por el crítico Louis Vauxcelles en el Salón de Otoño de 1905 en París : “Vaya, Donatello en medio de las fieras (fauves)”. Otras son expresamente planificadas como el surrealismo y sus manifiestos.

La primera mitad del siglo XX lleva la marca del contraste. Por un lado tenemos la actividad del cambio, expresada tanto en el pensamiento y en lo artístico. Freud con su psicoanálisis y Nietzsche con su nihilismo su teoría del eterno retorno y del súper hombre, además de la superación de la geometría euclidiana y los descubrimientos en el campo de la Física, impulsan la actitud en el arte que va desde el cambio sutil (Van Gogh y Gauguin desconciertan con la brusquedad de la pincelada y la explosión del color) pasando por la irreverencia (los espectáculos del Dadaísmo) hasta la total revolución (el Cubismo y su negación absoluta a representar la realidad de modo fidedigno, canon heredado desde el Renacimiento).

Por otro lado, el mundo vive la crisis mundial originada por la bolsa de valores de Wall Street y las dos Guerras Mundiales. España, país del cual proviene quien es considerado el más grande artista del siglo XX, Pablo Picasso, sufriría la pérdida de sus colonias de ultramar (Filipinas y Cuba) en 1898 y la Guerra Civil Española.

De este modo, las vanguardias europeas están atravesadas por el doble signo de lo sombrío y lo novedoso. Así pues, cada movimiento que va irrumpiendo proyecta una de estas tres actitudes o las tres juntas: denuncia, evasión o invención de la realidad. Del primer caso es un ejemplo el Expresionismo, del segundo, el Surrealismo, y del tercero, el Futurismo.

Los fauvistas serían los primeros en entrar en el gran escenario del siglo XX. Su nombre deriva del francés *fauve* que significa “fiera”. Como ya dijimos líneas arriba, el Fauvismo se originó de una frase dicha por Louis Vauxcelles al ver el contraste entre la escultura de un niño, denominada *Retrato de Jean Baignères*, de Marquet, y la fuerte carga de color que emanaban los lienzos expuesto en aquel Salón de Otoño en París, en el 1905. Este salón había reunido, sin afán de proponer al público la síntesis de un movimiento, a: Henri Matisse (1869-1954), Albert Marquet (1875-1947), Henri Manguin (1874-1949), Jean Puy (1876-1960), Charles Camoin (1879-1965), Henri Rouault (1871-1958), André Derain

(1880-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958), Émile-Othon Friesz (1879-1949), Raoul Dufy (1877-1956) y Georges Braque (1882-1963).

De su estilo cabe destacar el: “uso no descriptivo del color; es decir, que el color ya no tenía nada que ver con lo visible en el motivo, sino que respondía al puro arbitrio del artista.”¹²

El expresionismo atrapa el color desbocado de los fauvistas para que sirviera de vehículo de transmisión de lo subjetivo de cada autor. La marca general de los cuadros de este grupo es una total desolación, desorientación en el mundo, angustia, personajes sombríos. La temática gris de este movimiento anunciaba la Guerra. Para los expresionistas alemanes, sobre todo, implicaría plasmar al hombre en ese no lugar que era la tierra alemana, con la reciente proclamación del II Reich alemán en 1918.

El expresionismo toma como estructura la conformación de dos grupos: El Jinete Azul y El Puente. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970) y Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) fundaron El Puente (Die Brücke) en Dresde, en 1905. El grupo El Jinete Azul (Die Blaue Reiter) fue fundado en Múnich en 1911. Lo integraban Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955) y Otto Müller (1874-1930), además de Kandinsky y Marc.

Este grupo consolidó su estética a través de Wassily Kandinsky y Kirchner, quienes teorizaron sobre el expresionismo en varias publicaciones. Su programa artístico se resumía en:

- Expresión directa de la vida (el desequilibrio emocional inunda las personalidades de sus representantes)
- Plasmación de sensaciones inmediatas y personales.

En el centro del Cubismo se encuentran Picasso y Georges Braque, quienes desarrollarían, hacia 1908 y 1912, el llamado *cubismo analítico*, inspirado en dos ideas. La primera, la premisa de Cezanne para quien se debía “tratar la naturaleza en términos de esfera, cilindros y conos”. La segunda, el arte africano de acentuada estilización geométrica.

¹² Calvo Serraller, Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid, Grupo Santillana, 2001, pág. 229.

La primera etapa (1908-1912) del cubismo implica una descomposición del volumen hasta la casi desintegración del objeto. Mientras que la etapa analítica (1912-1915) capta diversas perspectivas de un objeto y se las une hasta conformar un todo.

El primer manifiesto futurista fue publicado el 20 de febrero de 1909, en el periódico francés *Le Figaro*, por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). En él se exponen las directrices que tomará el grupo que se resumen en exaltación de todo aquello que esté apegado a lo moderno como las máquinas (vehículos, aviones, tecnología), la velocidad el dinamismo (contrapuesto a lo estático del cubismo). Famosa es su frase que considera a un vehículo tanto o mejor que la Victoria de Samotracia.

Se adhirieron a la estética futurista los pintores: Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966) y Gino Severini (1883-1966).

Tanto el Dadaísmo como el Surrealismo se desarrollarían entre las dos guerras Mundiales. Zurich, Nueva York, París y Berlín serían las ciudades desde donde la actividad dadaísta – llena de exabruptos y escenas entre grotescas y cómicas– llevaría al arte a su grado cero. Desde 1916 hasta 1924 en que aparece el Surrealismo de la mano de André Breton, el arte se simplificaría en la sola actitud del artista hasta relativizar sus componentes estéticos, a través de la ridiculización y la caricatura del arte como tal. El Surrealismo posee una grata correspondencia con el Grupo de Guayaquil, por su apego a la coyuntura política de entonces. Leamos:

El surrealismo se inclinó resueltamente hacia la política en el verano de 1925, un año después de la publicación del Primer Manifiesto, escrito por Breton. Dos años más tarde, Aragon, Breton, Eluard y Péret entraban en el Partido Comunista francés. En 1930, la revista *Revolution surréaliste* se transformó en *Le surréalisme au service de la révolution*, y en la primera página del primer número publicaba un telegrama enviado por la Oficina Internacional para la Literatura Revolucionaria de Moscú, en el que se declaraba que los surrealistas eran fieles a las directrices de la III Internacional.(...).

(...) En 1933 (...) la guerra de España unirá a todos los surrealistas contra el fascismo franquista.¹³

¹³ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, págs. 176-177.

Hasta aquí, en líneas generales, se ha explorado la actividad creativa situada en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Luego del Surrealismo, se bifurcarían los caminos hacia una abstracción de corte no figurativo y hacia un regreso a lo figurativo.

Demetrio Aguilera Malta no era ajeno a toda esta eclosión artística que no solo reflejaba un mundo, un siglo, una época de cambios, sino también un intento por entender ciertos desórdenes, carencias, miedos, miserias, contradicciones, injusticias que marcaron al siglo XX. Su novela *Don Goyo* recoge la impronta de estas corrientes. Por ser una novela precursora en el horizonte literario ecuatoriano, tiene mucho de vanguardista y tiende a ser una novela aglutinadora de claves que tendían a desviarse del canon de Cumandá y de claves para adherirse a una línea de pensamiento y estilo (el Grupo de Guayaquil).

1.4. Ecuador de los 30, luego de dos crisis y una revolución

La década de los 20 y de los 30 estuvo marcada por el signo de la violencia a nivel político, por el de la crisis a nivel económico, por el del reordenamiento jurídico a nivel social y por el de la denuncia a nivel cultural.

La matanza de los trabajadores guayaquileños en 1922 y la Guerra de los Cuatro días¹⁴ en agosto-septiembre diez años después en 1932 enmarcan el angustioso escenario que vivió el Ecuador de entonces. A todo esto hay que añadir la recesión bursátil de Wall Street en 1929 que actuó como detonante para la fuerte crisis económica y política que persistía incluso con la Revolución Juliana que venía desde 1925.

En menos de 10 años, el país vivió el triunfo tanto de la burguesía que, a través de la Revolución de julio (1925), acabó con la plutocracia bancaria, grupo rector de la economía y del gobierno del país, como de los liberales agroexportadores quienes recuperaron el poder, arrebatado por los nuevos gobiernos que se sucedieron después de la Revolución Juliana, todo esto al defenestrar a Neptalí Bonifaz en 1932.

Hemos observado que el clima político, social y económico vivía un vaivén cuyas fuerzas oscilaban entre proponer un cambio que se ajustara a la justicia social y beneficiara a los

¹⁴ La Guerra de los cuatro días fue una guerra civil que se originó luego de que el Congreso Nacional descalificara el triunfo de las elecciones a presidente de la república del conservador Neptalí Bonifaz. Se ha puesto especial énfasis en el hecho de que la primera revuelta de carácter popular de la crisis fuera de signo derechista.

que menos poseían (gremios, empleados, campesinado) y luchar entre poderes claramente definidos (terratenientes serranos y agroexportadores y banqueros costeños).

Fuera del país, en cambio, la primera Guerra Mundial y la recesión económica no habían hecho más que crear dudas acerca de los sistemas económicos que se ponían en juego. Europa estaba aniquilada luego de la Guerra y, en el fondo, tan solo se vislumbraba a Estados Unidos como una potencia en ciernes, cuyo sistema capitalista dejaba ver su vulnerabilidad luego de la crisis del 29. Así pues, nada en el mundo era seguro, confiable, esperanzador, todo era tinieblas, inseguridad, inestabilidad, carencia.

Ante esta suerte de abandono, el país trata de proteger su riqueza con un inusitado reclamo ante los diversos abusos por medio de la creación de instituciones, partidos políticos y mediante el arte y la cultura. Entre las instituciones, cabe destacar al Banco Central del Ecuador, creado en 1927, desde los lineamientos de la misión Kemmerer. Por el lado de la política, tenemos a los partidos políticos como el Partido Social Cristiano que se funda en 1926 y la agrupación derechista Compactación Obrera Nacional. Del mismo modo para los artistas se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana en (1944), institución que participa del ideario de José Vasconcelos de convertir a los pueblos latinoamericanos en potencias culturales.

El principal objetivo del Banco Central fue el control del circulante dentro del país y la supeditación de la banca privada a él, con lo cual se evitaría un exceso de acumulación de riqueza de los bancos, principal causa de la crisis de los veintes. La Casa de la Cultura, por su parte, constituiría un vehículo de información y denuncia de la sociedad. Ante la indefinición del curso de los hechos, el arte se convertiría en la herramienta que supliría esa falta de garantías para el pueblo. No obstante, el arte y la cultura, al no estar sujetos a un fin ulterior ni mucho menos coyuntural, devinieron en un calidoscopio que cambiaba según el punto de vista que imperase, en aquel entonces era este: El indio y el montubio eran ideas con apariencia de personajes, mientras que a los verdaderos personajes los fabricaba el pueblo: Luis Napoleón Dillon, Kemmerer, Velasco Ibarra, Nefalí Reyes, Arroyo del Río, Benjamín Carrión. Tras cada uno de ellos, se garantizaba toda suerte de mesianismos, mecenazgos, etc. El panorama político está descrito en estos términos:

Por eso en la década de los 30 se sucedieron en el mando nada menos que diecisiete gobernantes y en solo un año, el de 1932, desfilaron por el palacio presidencial cinco mandatarios y Ecuador sufrió una cruenta guerra civil.

El primer gran efecto político de la crisis se produjo en realidad en 1931, con el derrocamiento del gobierno de Isidro Ayora, cuya caída marcó el fin del régimen emanado de la revolución de julio de 1925. Y es que la crisis no tardó en minar las bases económicas de este régimen, que finalmente se había consolidado a expensas de la burguesía de Guayaquil, es decir, gracias a los controles y gravámenes impuestos a la actividad agroexportadora y comercial-financiera¹⁵

Lo que pasaba fuera de las fronteras ecuatorianas causaba más pavor que lo que ocurría al interior. Una Guerra y una crisis mundiales despertaban el malestar colectivo de impotencia. Mientras que la guerra intestina, la Revolución Juliana –que fue incruenta– y la inestabilidad política que acabamos de observar, producía una reacción cercana al anarquismo.

De todo esto, la sociedad ecuatoriana, al ver que el poder –que con la plutocracia se había aglutinado en un mismo sector– ahora se atomizaba a través de grupos, partidos políticos, terratenientes, agroexportadores, caudillos, organismos, etc., puso el acento en aquello que proporcionaría al sector más vulnerable su compensación: el trabajo. La paradoja era que se pasaba de un sistema arcaico y nada efectivo en un país eminentemente agrario (el gremio artesanal y el mutualismo) hacia el capitalismo que en esos momentos fracasaba. El trabajador se hallaba escindido. A pesar de eso, hubo un gran interés en dejar por escrito un avance en este tema como la Caja de Pensiones para empleados públicos, una legislación específica para contratos, jornada máxima, desahucio, trabajo de mujeres y menores, y se instituyeron las Inspectorías de Trabajo.

La novela *Don Goyo* tiene como argumento de fondo esta dificultad que se halla al pasar de un sistema de gremio y cacicazgo a un sistema de comercio abierto. El personaje blanco es evidentemente el prototipo del pequeño exportador.

El paso del endeudamiento (de corte personal y hereditario) a la autosustentación (de corte gregario y cacicazgo) que vive uno de los protagonistas de la historia, Cusumbo, es un reflejo en la novela del cambio vertiginoso de un domino privado de los factores económicos hacia un domino estatal.

¹⁵ Agustín Cueva, "El Ecuador de 1925 a 1960", en AAVV, *Nueva Historia del Ecuador*, «Época Republicana IV. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta», al cuidado de Enrique Ayala Mora, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1983, págs. 96-97.

El dominio del paisaje en algunos de los motivos de la pintura de la época nos demuestra que había cierto apego por dar la espalda a lo que pasaba en Ecuador. El efecto denuncia de algunos de los cuadros de Diógenes Paredes no se percibirá sino por contraste con el paisajismo.

Acorde con los momentos que vivía Ecuador, la actitud del artista plástico se vio escindida en dos vertientes. La primera, deslizar una propuesta artística hacia la denuncia del malestar general que sufría la población. La segunda, adherirse a un ánimo de ilustrar y educar por medio del arte. Cabría una tercera alternativa, aquella que no es ni denuncia ni ilustración, sino arte por el arte, al margen de cualquier carga social y más bien apegada a reclamos estilísticos más personales y de sesgo existencial.

Para la primera alternativa, la denuncia del indio, cuyos adalides serían más tarde Guayasamín y Eduardo Kingman, tendría el defecto de ser un material temático: el indio o el montubio como parte imprescindible de un paisaje. La denuncia de la pobreza se traiciona en el instante en que la perspectiva es ya impasible, imparcial, no toma partido, no se compromete, se enturbia en las aguas de lo decorativo más que de lo verdaderamente perturbador como son, en otro ámbito, un cuadro de Magritte, cuya ironía golpea más que un cuadro tremendista.

Para la segunda alternativa, la de la función ilustrativa, el arte, para la década que nos compete, ya ha perdido espacio frente a otros medios de difusión como el periódico, la prensa. El público que consume arte es eminentemente de clase media. El artista yerra en el hecho de pensar que los protagonistas de los cuadros son a la vez los consumidores de los mismos. No se aportaba en nada a la conciencia proletaria con cuadros reivindicativos del suelo, del bienestar, de la naturaleza, del trabajo.

La tercera alternativa, un poco más atrevida, no va a recibir eco en una sociedad moralmente prejuiciosa:

José Abraham Moscoso (...) escandalizó a la pacata sociedad de su tiempo por el uso que hizo del desnudo que él introdujo en la pintura ecuatoriana, y que fundó en 1924 el Círculo de Bellas Artes, en 1928 el Círculo Nacional de Bellas Artes y en 1935 la Sociedad de Artistas –entidades todas ellas en las que, siguiendo las pautas de sus convicciones marxistas, procuró la militancia del arte orientada a la transformación revolucionaria de la sociedad.¹⁶

¹⁶ Fernando Tinajero, "Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología (1925-1960)", en AAVV, *Nueva Historia del Ecuador*, «Época Republicana IV. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta», al cuidado de Enrique Ayala Mora, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1983, págs.201.

2. CONTEXTO DEL AUTOR Y DE LA OBRA

2.1. Demetrio Aguilera Malta

Demetrio Aguilera Malta nace en Guayaquil, en 1909. Una de las constantes de su vida será el viaje permanente: España, Panamá, México, Estados Unidos, Chile. Su literatura se extiende hacia el cuento, la novela, el teatro, el guión cinematográfico. Alterna su actividad literaria con trabajos de empresario, funcionario público, mecenas del teatro y del cine.

Cuando se publica el libro de cuentos *Los que se van*, Aguilera Malta tiene 21 años. Es el mayor de los tres. En estos primeros relatos, se percibe el deseo de perfilar el carácter, la idiosincrasia del cholo. Estos cuentos han generado varias impresiones, desde ver en ellos un germen de un realismo mágico que madurará en sus novelas, hasta lamentar la falta de verosimilitud y la escasez de recursos.

Desde esta publicación, su obra se dirigirá hacia tres grupos bien definidos.

La trilogía:

- *Don Goyo*, 1933
- *La isla virgen*, 1942
- *Siete lunas y siete serpientes*, 1970

El teatro:

- *Lázaro*, 1941
- *Sangre Azul*, 1948
- *No bastan los átomos*, 1955
- *Dientes blancos*, 1955
- *El tigre*, 1956

Novelas menores:

- *La cabellera del Sol*, 1964
- *El Quijote de El Dorado*, 1964
- *Una cruz en Sierra Maestra*, 1960
- *Un nuevo mar para el rey*, 1965

- *El secuestro del general*, 1973
- *Jaguar*, 1976

No se puede dejar pasar el significativo hecho que representó la publicación de *¡Madrid! Reportaje novelado de una retaguardia heroica y España real*, que constituye el primer relato de guerra escrito por un extranjero. La Guerra Civil Española fue un episodio en su vida que pondría de manifiesto su credo y su praxis políticos. Recordemos que Aguilera Malta participó en el frente de Aragón, en Madrid, Barcelona y Valencia. Asimismo, asistió al I Congreso de Intelectuales antifascistas de Valencia. El novelista guayaquileño adquirió así su oficio periodístico al desempeñarse como corresponsal para revistas mexicanas y cubanas. Más tarde mantendría una columna cultural denominada “La rosa de los vientos”.

Así como *Los que se van* deslumbró el panorama literario ecuatoriano por no decir latinoamericano, *Don Goyo* consagró a Demetrio Aguilera Malta, tras su publicación bajo el sello Cénit de Madrid. Esta novela sería la primera que conformaría la colección “Panorama Literario Español e Hispanoamericano”.

Ya dedicado a escribir teatro, Aguilera Malta no dejaría de ser tomado en cuenta por prestigiosas editoriales y antologías. Una de sus obras, *Dientes blancos* fue escogida por Random para la serie: “Veinticinco mejores piezas en un acto”. Y la BAE añade, en uno de sus volúmenes de teatro, varias piezas de Aguilera Malta. Agreguemos a esto el agravante de la poca atención que se le daba al teatro de entonces. Sería con la llegada Pacchioni al Ecuador que el teatro ecuatoriano conocería la representación. Con su grupo “La Barricada”, pondría en escena obras de Aguilera Malta, Sacoto Arias, Queirolo, Francisco Tobar García.

De su personalidad merecen atención las palabras de uno de sus amigos más cercanos, Jorge Enrique Adoum: “Aun cuando uno no lo hubiera admirado (...), se lo amaba a primera vista. Era quizás, el hombre más bueno que he encontrado.”¹⁷

Las personas y los hechos que más influyeron en el escritor guayaquileño fueron José de la Cuadra, que primero fue profesor y luego su gran amigo, y Joaquín Gallegos Lara. De este último heredaría el prurito de entregarlo todo a causas o proyectos imposibles. Por ejemplo

¹⁷ Jorge Enrique Adoum, *De cerca y de memoria*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 2002, pág. 190.

el hecho de haber organizado un feria-exposición industrial en el parque Ejido que resultó ser todo un fracaso. O el de perder todo su capital tras producir una filmación en Chile.

Pero su evolución como escritor se evidencia en el crecimiento que tuvo su novelística a través de su trilogía: *Don Goyo*, *La isla virgen* y *Siete lunas, siete serpientes*. Una década separa a la primera de la segunda; y casi treinta años, a la segunda de la tercera. Muchos estudios han destacada dicha evolución tanto en el tratamiento del tema, la construcción de los personajes, el estilo y la técnica, etc. Recordemos incluso que para su novela *Siete lunas, siete serpientes* tuvo que editar 500 páginas antes de ser publicada.

Así pues, Demetrio Aguilera Malta constituye un hito dentro de la narrativa ecuatoriana y latinoamericana, también un encomiable ser humano que se comprometió sin aspavientos en diversas causas sociales y artísticas. Los restos de Aguilera Malta, tras su muerte en 1981, serían arrojados a la desembocadura río Guayas, lugar que sirvió de marco para una enorme parte de sus cuentos y novelas.

2.2. El Grupo de Guayaquil

La literatura latinoamericana hasta antes del siglo XX respondía al carácter de novedad. En Latinoamérica todo estaba por hacerse, todo era un búsqueda constante, una cambio de perspectiva con respecto a lo europeo o norteamericano. Las Crónicas de Indias redescubren el género, hasta convertirse en joyas literarias, Durante la Colonia, la poesía y las relaciones de los viajeros extranjeros al adentrarse en los Andes o en la Amazonía, saturan la visión conventual de las ciudades de la Audiencias españolas en la visión mítica del Dorado y de las aguerridas Amazonas. Nada de esto ocurría en el Viejo Mundo.

Con la independencia, sucede algo inesperado. Puesto que las ideas de independencia se originaron de la Ilustración y del siglo de las luces, se acogió a Europa como el paradigma en cuanto a ideas se refería, aquí entraba, claro está, la literatura. Así, pues, en el siglo XIX se vio una constante imitación de los aladiles del romanticismo francés e inglés: Byron, Hugo, Chateaubriand (recordemos la clara similitud entre *Atala* y *Cumandá*).

El siglo XX habría de conocer el llamado boom latinoamericano, pero le antecede el Grupo de Guayaquil, conformado por Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra y Enrique Gil Gilbert. No pocos críticos literarios han visto a este Grupo como el antecedente inmediato del boom. Este grupo retoma lo que

de común tenían las crónicas de Indias y los relatos de viajeros y la poesía jesuita: el asombro. De esta característica carecía en cambio la literatura creada por los imitadores del romanticismo. En ellos se ve más bien una añoranza de Europa, un distanciamiento frente a lo exuberante de los ambientes naturales.

El Grupo de Guayaquil va a exteriorizar lo que antes se trataba de ocultar: el lenguaje, el personaje (cholo, indio, montubio) cuya idiosincrasia lo aleja de los estereotipos practicados en el romanticismo, el espacio, pero no solo una mirada arrobada de la naturaleza como ocurría con los cronistas de Indias, sino el espacio como actante en constante dialéctica con los personajes; es decir, el espacio no como telón de fondo sino como otro personaje más.

Para aclarar este enfoque, recurramos a la explicación que nos da Miguel Donoso Pareja:

tres son los aportes del grupo: 1. El rescate del habla popular; 2. El sustento en lo autóctono; y 3. El tránsito de lo rural a lo urbano.

.....

La conexión del grupo con lo nacional es, entonces, la lengua -en el entendido de que esta es una modelización primaria del mundo- y, al mismo tiempo, la literatura que, como todos sabemos, es una modelización secundaria del mundo, más compleja, por lo tanto, más completa.

(...) nuestros escritores del realismo social ubicaron primero su interés en el habitante del agro costeño, esto es, en el montuvio, luego en el lugar que este ocupa en las relaciones de producción y, finalmente, en la ciudad, es decir, en Guayaquil(...). Parten del montuvio para subrayar después nuestra condición de agroexportadores y comerciantes, de habitantes de una ciudad de inmigrantes y vaporinos, de emigrantes y nostálgicos.¹⁸

Estos rasgos que señala Donoso Pareja se aprecian luego de 80 años de la aparición del Grupo y de una larga serie de estudios sobre la obra particular y general de sus autores. Mas en ese momento, la propuesta de esos cinco jóvenes fue una verdadera revolución que imitaba en mucho a la convulsión política que vivía el país por esos días. Las publicaciones que realizaron en Madrid tanto José de la Cuadra (este dato no estoy seguro) como Demetrio Aguilera Malta benefició la difusión del grupo y de su estilo directo, comprometido, agresivo, mordaz.

¹⁸ Miguel Donoso Pareja, *El texto como prueba (amorfinos del fútbol y la literatura)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, págs. 235-236.

Si bien cada escritor introdujo en sus obras sus propias urgencias temáticas y estilísticas, para nadie es desconocido la plena similitud que se halla entre todos. *Las cruces sobre el agua*, *La beldaca*, *Siete lunas y siete serpientes*, *Los Sangurimas*, *Nuestro pan*, novelas emblemáticas todas y cada una, a su modo, da cuenta de un personaje sometido a un sistema social-económico, se halla perdido, agobiado, castigado, prisionero. Mas en este otro sistema que es la literatura aquellos personajes encuentran su voz, su espacio, su desventura que ya no está más sujeta a aquella muralla invisible moral de escritores como Juan León Mera o Juan Montalvo, sino que esa desventura se enraíza en el cuerpo, en el instinto, en la sangre, el sexo, el dolor, los celos, la venganza, la muerte.

En el momento en que el Grupo de Guayaquil muestra su obra al mundo, se perciben dos problemas: la indefinición de realismo o, en todo caso, del tipo de realismo que al que se adscribían y el trabajo de lo mítico, colindante con lo real maravilloso. Sobre el problema del realismo escribe Jorge Enrique Adoum:

no trató de 'demostrar' nada ni se contentó con 'mostrar' esa realidad, sino que 'tendenciosamente' -pero artísticamente-, la interpretó, yendo más allá de los aspectos puramente visibles de la organización social del montuvio, hasta entrar en su universo legendario y mítico. En ese universo regido por otras leyes naturales y físicas, en el cual todos los hechos participan de la misma desmesura precisamente porque no se miden en función de la realidad sino de la imaginación. (...) En la narrativa es donde la imaginación artística del montuvio alcanza expresiones insignes.¹⁹

De este modo, el problema radica en que el término realismo, al funcionar como etiqueta, coarta el alcance de los relatos. En cuanto al problema del mito, será el mismo Demetrio quien logre superar el escollo, desde *Don Goyo* hasta *Siete Lunas*, de obtener personajes que proyecten el asombro de hechos sobrenaturales, mágicos o fantásticos y dominarlo hasta que forme parte del lenguaje y de la modo de ser de los personajes, de su cosmovisión que es el espacio de la novela.

¹⁹ Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura*, pág. 59.

2.3. *Los que se van como punto de partida*

La editorial Zea & Paladines publica en 1930 *Los que se van*, libro compuesto por veinticuatro cuentos, ocho por cada autor: Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta. Es un libro precursor que el tiempo se ha encargado de corregir las primeras impresiones que de él se obtuvo.

En primer lugar, la crítica no la recibió de la mejor manera. El argumento reclamaba un impertinente dibujo de las atrocidades que se cometían en la Costa, lo cual perjudicaba a la imagen del país frente al mundo. Más tarde, varios críticos hallaron en este libro el origen de la gran literatura de los treinta.

En segundo lugar, para un grupo literario que definía a su quehacer como “de denuncia y de protesta”, este cuentario y las obras que le sucedieron se proyectarían hacia un estadio más complejo que ni ellos eran capaz de percibir. El solo hecho de que Fernando Alegría haya visto en una de las novelas de Aguilera Malta a la precursora del realismo mágico da cuenta del alcance de la generación.

Por otro lado, los personajes de los cuentos más emblemáticos del tomo (“El malo” de Gil Gilbert, “Los madereros” de Gallegos Lara y “El cholo del cuerito e venao” de Aguilera Malta”) escapan al estereotipo propio de la literatura costumbrista y, también, al adentrarse a su idiosincrasia (del cholo y del montubio) se vuelven dispersos, inasibles, con vida propia, propensos al error, al fracaso; esto los aleja de los personajes tipo de las obras expresamente elaborados para la denuncia como se descubre en las obras de Humberto Salvador.

Pero la piedra de toque que da esta edición es la innovación del lenguaje. En este aspecto se provoca una clara ruptura frente a la literatura del siglo XIX y a la que se había hecho en las dos primeras décadas del XX. La Colonia y la naciente República habían instaurado un lenguaje que se alejaba de la situación descrita. Existía una marcada distancia entre el autor y los personajes. El autor escribía con corrección, mientras que los personajes se situaban por debajo de él. Adoum anota que:

es ese lenguaje nuevo, descarado, insolente, incluso terrorista –con esa juguetona y a veces gratuita deformación ortográfica en la que no volvieron a insistir sus autores–, contra la forma académica y el colonialismo lingüístico, lo que *Los que se van* aporta al nuevo relato: los autores escriben como los personajes hablan y esa adhesión es prácticamente un manifiesto: al asumir para la literatura el habla popular, abolían esa 'distancia' que el

costumbrismo solía establecer entre sus protagonistas toscos, rudos, que 'no saben hablar bien' y el autor que sabe escribir correctamente, según las normas de la gramática e incluso de la retórica.²⁰

Años más tarde, cuando en el panorama literario aparecen las grandes novelas del Grupo de Guayaquil, se unirá a esta característica del lenguaje vernáculo, la visión mítica del mundo, y la multiperspectiva que relativizará a la realidad. De este modo, la literatura ecuatoriana, equívocamente encasillada en la palabra “realismo”, comenzará a acudir a otros espacios más propensos a la estética del momento que a la coyuntura social y política.

Tres son los temas que saltan a primer plano en *Los que se van*, según Jorge Enrique Adoum: la violencia del hombre o del destino, la lujuria y la superstición. De este modo, la denuncia social, la injusticia, la explotación del blanco, etc., son temas de secundarios, elementos que forman parte de un concepto más profundo: el destino, el hombre en su lucha con la natura, con la cultura. Resultan casi justificativos, vehículos para abordar temas que sobrepasan el carácter político y mundano del ser humano.

Para Miguel Donoso Pareja, Aguilera Malta fue el:

Menos dotado narrativamente que sus compañeros, aun siendo el de más edad, muchas veces, Aguilera no alcanza la verosimilitud literaria, como en 'El cholo que odió la plata' o 'El cholo que se castró'. En otras, sus recursos son pobres, como esa serie de diálogos demostrativos (dirigidos al lector y falsos por su naturaleza misma) de 'El cholo que se vengó'. Su voz cortada, casi asmatiforme, el esquematismo de las situaciones, hacen de sus cuentos lo menos logrado del volumen. En *Los que se van*, Aguilera Malta parecería confundir economía expresiva con falta de desarrollo y organización del discurso.²¹

De esta crítica, ponemos en relieve el hecho de que Aguilera Malta constituyó un precursor al ser el primero de los tres en pasar del cuento a la novela. El primer novelista que vierte en su obra lo mítico y sobrenatural y de haber sondeado, conjuntamente con José de la Cuadra, los elementos de un incipiente realismo mágico que más tarde Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo desarrollaría hasta convertirlo en la principal impronta del boom latinoamericano.

²⁰ Jorge Enrique Adoum, Op. cit., pág. 40.

²¹ Miguel Donoso, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1984, págs 78-79.

Cabe anotar que hay una serie de correspondencias entre los cuentos de Aguilera Malta y su obra posterior. Veamos algunos ejemplos.

- De “El cholo que odió la plata”, el personaje Don Guayamabe es el mayordomo de *La isla virgen*.
- De “El cholo de la Atacosa”, la heroína aparecerá en *Siete lunas y siete serpientes*.
- De “El cholo que se fue pa Guayaquil” se nota la misma fijación amorosa y de deseo entre el personaje y la ciudad, pero a la inversa en Néstor hacia *La isla virgen*.
- De “El cholo que se castró” las situaciones y las reacciones de sus personajes son el núcleo de lo que sucederá en *La isla virgen* y *Siete lunas y siete serpientes*. Por ejemplo, las reflexiones de Nicasio Yagual serán similares a las del Coronel de *Siete lunas*.

2.4. Don Goyo, novela plástica

Hernán Rodríguez Castelo, en su estudio introductorio a la novela *Don Goyo*, establece los rasgos que confieren cualidades pictóricas a esta obra. Si bien es cierto que toma a las figuras retóricas (metáfora, símil, sinestesia) como las “pinceladas” que, como una huella digital, van acentuando el estilo característico de Aguilera Malta que iría perfeccionándose en posteriores novelas, también se aleja de la obra y la contempla como si se tratara de un cuadro: encuentra el marco, el fondo, los actantes. Va de la pincelada particular hacia el cuadro en general.

A pesar de este ingenioso acercamiento, el estudio de Hernán Rodríguez Castelo no deja de ser un análisis narrativo-estilístico. En el presente trabajo semiótico se partirá de la novela para seguir las huellas que dejan los elementos narrativos (en este caso el hallazgo de Rodríguez Castelo serviría como un medio para alcanzar un fin), hacia la exaltación del individuo. No olvidemos que, en una pintura, se crean los motivos, pero a la vez se registra la acción y la expresión del mundo interior del pintor, independientemente del tema, los motivos y la técnica.

Ya hemos hablado de los registros orales de los que se vale Aguilera Malta para cambiar la perspectiva desde la que se aborda la trama de *Don Goyo*. Solo a partir de este elemento, el

de hacer hablar a los personajes con sus propios giros y tonos configura una nueva forma de acercamiento hacia el mundo, la naturaleza. Lo que hay de mítico en la novela se desvincula de una mirada objetiva, racional y desconfiada y asume la del personaje: asombrada, instintiva, reverente.

De este modo, las figuras retóricas, la construcción del personaje, el retorno a un paisaje, la creación de un ambiente en una novela, son miradas que el narrador crea para acceder a cierta información, o grupo de significados. De la misma manera, estas miradas de las cuales se adueña el lector de la novela ocultan otros detalles, dejan entrever ciertos abismos, certezas, dudas.

Acercarse a *Don Goyo* como si fuera un cuadro es tratar de adquirir una mirada diferente que nos permita obtener nuevas luces sobre su composición. A esto Hernán Rodríguez añade que:

La novela toda palpita de hallazgos hermosos y vibra con una fuerza que tiene, por extraño que parezca, de primitivo y de refinado.

La impresión de fuerza que la obra nos deja débese, en primer lugar, a la figura de don Goyo, grande y simple, misteriosa en toda la primera parte, y mítica en su final. Y, en segundo lugar, al sabio empleo de recursos para animar el relato.

.....

(...) la fuerza que arranca de los simple²²

La fuerza a la que alude se trata de una proyección pictórica, y al decir pictórica se está diciendo espacial. La novela se divide en dos partes claramente identificables con sus dos protagonistas. Mas la primera parte, que pertenece a Cusumbo, refuerza todo lo que se dirá después acerca de don Goyo. Al final, cuando Cusumbo se casa con la Gertru y pasa, implícitamente, a ser el sucesor del patriarca de la comunidad, nos damos cuenta de que no hay movimiento alguno. Cusumbo migra en don Goyo, como en un cuadro cada detalle, cada pincelada de luz sirve para dar profundidad y volumen a las figuras que se plasmen. En la novela el movimiento se pone entre paréntesis, lo único que amenaza un movimiento es el blanco y su idea del progreso. Don Goyo es la total permanencia, es un instante detenido, es, en fin, un cuadro. La fuerza en esta novela es, por tanto, el percibir a la vez el detalle y la totalidad. Cada línea de diálogo de la obra actúa como ironía que oculta los

²² Hernán Rodríguez Castelo, "Don Goyo, figura grande de la epopeya costeña", Estudio preliminar de *Don Goyo*, Guayaquil-Quito, Ariel, pág. 16.

sentidos “Cusumbo está ballenero”, pero cada estructura espejo nos devuelve lo oculto: Don Goyo reflejado en el mangle padre, el velorio reflejado en el matrimonio de la Gertru y Cusumbo, los dos relatos míticos de Ño Encarnación reflejados en la génesis del pueblo y en la reencarnación de don Goyo.

La idea de ciclicidad es tenue en esta novela, más bien prepondera la bifurcación. Los personajes siempre se hallan ante alternativas (por lo general dos). En la primera parte, Cusumbo, al matar a su patrón, se ve ante la posibilidad de huir o quedarse y asumir su culpa. Más adelante el pueblo se halla ante la alternativa de seguir cortando mangle o dedicarse a la pesca. De igual modo, Cusumbo debe elegir entre coger el machete para casarse con la Gertru u optar por seguir su vida de comerciante. De la experiencia anterior de Demetrio Aguilera Malta se desprende que si los personajes se atrevían a escoger la segunda opción de las arribas citadas, la trama narrativa se hubiera precipitado hacia un final apresurado, es decir cada secuencia habría desembocado en un cuento como los de los cholos que aparecen en *Los que se van*. En un cuadro de Alba Calderón de Gil, llamado *Escogedoras de café* y con claras reminiscencias de Cándido Portinari, el interés se desvía hacia la disposición de las manchas sobre el lienzo, hacia la acción, hacia la forma gestual y abstracta de los actantes, hacia el color y no a la forma, hacia la composición más que a la disposición de la luz. Unos caminos cierran otros pero no los eliminan, están allí. De igual manera en *Don Goyo* la variante mítica de la situación narrativa trabaja con contrastes y matices. Contrasta con la visión racional del mundo. Por ejemplo, en el momento en que Don Goyo escucha al mangle, nos habla a las claras de una advertencia de la maldad del blanco que la misma novela se encargará de matizar. Asimismo, esta visión mítica halla su correspondencia con la disposición jerárquica de los personajes. La transformación de mito a humano y nuevamente a mito de experimenta don Goyo a lo largo de la obra da cuenta de su lugar en el espacio, como jefe de familia, como jefe de la comunidad como salvador del mangle como contrapunto del blanco como ente fundido a la naturaleza, dominador y dominado a la vez, etc.

3. ANÁLISIS

3.1. El contraste

Para Yuri Lotman, el sentido que subyace en todo texto artístico aparece en la relación y choque de elementos tanto similares como distintos. En un tropo, por ejemplo, la similitud que percibimos, dados dos términos de comparación, se nota en lo disímil, en la pertenencia y en la no pertenencia a la estructura textual: “la aprehensión de las semejanzas supone la referencia implícita o explícita a las diferencias, y viceversa.”²³ En este sentido, dentro de la metodología aplicada por el propio Yuri Lotman a la poesía rusa, el contraste deviene la búsqueda de elementos extrasémicos (aquello que rompe con la estructura textual, que él llama *entropía*), que resaltan los isomorfismos altamente significativos y con ello rescatar el sentido último pero único que yace en un determinado sistema semiótico.

En *Don Goyo*, se procederá pues a aplicar este método en tres zonas semánticas que cruzan la novela entera: la isla-la ciudad; don Goyo-Cusumbo; el mangle-el río.

Concomitantemente, se tenderá un puente hacia lo pictórico. Lotman asegura: “un resultado importante de la existencia de una organización poética del texto es la aparición de series semánticas de identidades y de contraposiciones nuevas que hasta entonces no existían. Estas series de sinónimos y de antónimos ocasionalmente poéticos se perciben en su relación con los campos semánticos activos en los sistemas de comunicación exteriores respecto al texto”.²⁴

Ahora bien, para hacer de este puente entre *Don Goyo* y el arte pictórico cercano a la novela cabe añadir una ayuda metodológica que nos proporciona Marin:

la figura se presenta en el sintagma figurativo como el equivalente de lo que el semiótico del relato llama una función. (...) Este tipo de análisis que liga la estructura temporal del relato, el sistema de expresión y la articulación figurativa nos parece aplicable en numerosos casos y autoriza la constitución de tipologías complejas según las modalidades de articulación de las figuras.²⁵

²³ Pierre Bordieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en *Image 1*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002, pág. 200.

²⁴ Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982, pág. 246.

²⁵ Louis Marin, “Elementos para una semiología pictórica”, *Image 1*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002, pág. 26.

Revisemos pues lo que Lotman rescata del concepto de función:

Como claramente demostró R. O. Jakobson, el estudio de la función artística de las categorías gramaticales es equivalente, en algunos aspectos, al juego de las estructuras geométricas en las formas espaciales del arte (...) el descubrimiento de la función estética de la estructura gramatical nos permite ver todo el espesor del texto como estrictamente activo. Las repeticiones gramaticales, al igual que las fonológicas, reúnen las unidades léxicas heterogéneas de un texto artísticamente no organizado en grupos coopuestos y distribuyen éstos en columnas de sinónimos o antónimos²⁶.

Por tanto, antes de entrar al análisis, definamos lo siguiente: para la novela de Aguilera Malta cada unidad de sentido analizada se llamará unidad semántica y cada unidad de sentido en las diversas obras pictóricas se llamarán zonas informativas. Así mientras el río en *Don Goyo* es una unidad de sentido, el ícono de una casa en un cuadro será una zona informativa.

3.1.1. *La ciudad-la isla*

La ciudad y la isla son esferas de sentido cuyos límites están delimitados de acuerdo con la forma en que los personajes protagonistas (Cusumbo y don Goyo) se mueven y perciben estos espacios.

Estos cuadros de percepciones darán una idea del contraste entre uno y otra unidad semántica para cada personaje:

Don Goyo

	Guayaquil (ciudad)	Cerrito de los morteños (isla)
Amenaza	X	X
Velocidad	X	X
Progreso	X	√
Olvido	X	X
Belleza	X	√

²⁶ Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, pág. 200.

Cusumbo

	Guayaquil (ciudad)	Cerrito de los morreños (isla)
Amenaza	√	X
Velocidad	√	X
Progreso	√	X
Olvido	√	√
Belleza	X	X

Aludiendo tangencialmente los conceptos de Greimas, tenemos que de estas cinco nociones con que el narrador crea la imagen tanto de ciudad y de isla, dos pertenecen a un eje semántico negativo (amenaza y olvido), mientras que el resto (velocidad, progreso y belleza) tienen un carácter positivo.

Para don Goyo, la amenaza la representa al blanco que quiere explotar el mangle a costa de los habitantes de las islas. El sentido de velocidad que implica a su vez un traslado en el espacio se desvanece en don Goyo; su remar es más bien parsimonioso. Solo al final de la novela, cuando don Goyo sufre una persecución del mangle y de su propia canoa se perciben *amenaza* y *velocidad* como algo externo a él. Estas frases lo confirman: “Lo llevaba casi volando hacia la orilla”²⁷, “Empezó a nadar, a nadar lo más que podía”²⁸, “Llegó a la orilla casi enseguida”²⁹.

El progreso se halla en el cerrito de los Morreños, esto lo confirma la fabricación de la balandra Mercedes Orgelina con el trabajo de los mismos pobladores de la isla. El olvido no se apodera de don Goyo, puesto que él mismo constituye una afirmación de ambos espacios topográficos. Este personaje se vuelve un *locus* de enunciación que se alimenta de las dos unidades semánticas. A su vez, tanto la ciudad como la isla se presentan ante don Goyo en su aspecto femenino. La isla se entrega a don Goyo: “De pronto, las islas se dieron. Fue en una entrega de hembras lujuriosas. Quisieron resarcir al hombre que había

²⁷ Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, México D. F., Grijalbo, 1978, pág 167.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Op. cit.*, pág. 168.

luchado tanto con ellas y que había vencido con su fe y su tesón.”³⁰ Guayaquil, en cambio, se entrega a don Goyo a través de las mujeres que le aporta: Ña Andrea y la Márgara.

Finalmente, la belleza, aquello que despierta admiración y meditación se proyecta no hacia un espacio físico sino hacia su prole, hacia sus hijos. La belleza está potencialmente en las islas pero es algo escondido que tendrá que desentrañar a fuerza de trabajo y de tiempo. La belleza no se vincula, en el caso de don Goyo, a un proceso de contemplación y de espera, como si se nota en Cusumbo.

En el cuadro de características semánticas arriba expuestas, vemos que la mayoría se inclina hacia la ciudad. Para Cusumbo, la ciudad es amenaza, velocidad, progreso y olvido. Recordemos la enfermedad que contrae en Guayaquil tras servirse de una prostituta, recordemos la forma vertiginosa y laberíntica con que está descrita la ciudad cuando Cusumbo va a ella por primera vez: “Bajaron. Estaban en la calle dudosa. Titubeando siguieron lentamente, en una caminata bamboleante, distinguiendo mal lo que les rodeaba. Se metieron en la enredadera de las calles adyacentes.”³¹ Cusumbo sentirá el progreso como algo que le incomoda: “—¡Maldita la gracia que me hace andar sobre cuatro ruedas!...”³²

El olvido se manifiesta en diversos niveles en el caso de Cusumbo. Guayaquil posee barrios periféricos donde se sienten mejor que en el centro que es lo más poblado. Allí tanto Cusumbo como sus amigos sentirán el olvido de ese centro en ebullición: “La fragancia del ayer se hacía emoción hasta en la última de las piedras que se arrimaban a los portales, como huyendo del ruido de la civilización.”³³ Es decir, la misma ciudad es capaz de crear sitios, capaz de huir de sí misma sin dejar de ser ciudad totalmente.

Cusumbo hace un doble movimiento: va hacia las islas para olvidarse de la traición de su mujer y comenzar una nueva vida. Y va hacia Guayaquil a embriagarse y olvidar el desplante de la Gertru. El exceso de alcohol incluso hace olvidar el momento que pasó con la prostituta. Recuérdese que cuando Don Goyo bebe un “puro” con el resto de sus vecinos, asiste a una especie de rito en que la población lo asume como cacique y mentor. Al ser rito, pues, se concentra en el sentido de memoria mas no de olvido.

³⁰ Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, México D. F., Ed. Grijalbo, 1978, pág. 138.

³¹ *Ibid.*, pág. 64.

³² *Ibid.*, pág. 59.

³³ *Ibid.*, pág. 60.

No obstante estas sucesivas tendencias hacia el olvido, la novela de Aguilera Malta se arma sobre la base del recuerdo. Hay dos momentos en la historia en que tanto Cusumbo y Don Goyo recuerdan su pasado. Ambas, la ciudad y la isla, funcionan a la vez como máscara y como huella. Como máscara porque ocultan un pasado remoto, al mismo tiempo probable e improbable, desvirtuado por ser pasado, por ser solo memoria inestable. Son huella porque reflejan el gesto, la voluntad, el estado de ánimo de quien cruza por ellas.

Por último, como se dijo anteriormente, la belleza de la ciudad y de la isla se manifiestan por el gusto contemplativo que tiene Cusumbo. Este personaje busca lo bello, lo desentraña, para Don Goyo lo bello viene por añadidura con el trabajo y la familia. La belleza para Cusumbo se ajusta a la idea de conocimiento, siempre hay una especie de deslumbramiento. Un ejemplo de esto lo vemos en el momento en que Cusumbo ve al toro y a la vaca amancebarse y con ello descubre asimismo la belleza de la Nico. Del mismo modo, el amor que siente hacia la Gertru está asociado con el aprendizaje del oficio de manglero.

El eje semántico que abarca la belleza, lo estético, alcanza un movimiento recíproco y contrapuesto. Por un lado, el rasgo cultural artístico que posee la población manifestado en la música tiene para el cerrito de los Morreños un sentido esquemático, riguroso y ritual. Baste mencionar las entonaciones de canciones en el velorio al que asiste el “Blanco” y el hecho de que para poseer a la Gertru se debe ser guitarrero. Esta sensación de armonía que nos entrega la música, contrasta con la imagen caótica del mangle. En cambio, en la ciudad, solo se descubre ruido: “Acaso el bullicio de un poco de hombres, golpeándose. Toda la fiesta del pueblo hecha canción de carne y movimiento.”³⁴No obstante, la ciudad es simétrica, hay armonía en su arquitectura: “Los contornos de las cosas se precisaban claramente. La calle Colón mostraba sus edificios esbeltos, elegantes, de madera o cemento armado, llenos de colores sobrios y hermosos. Cusumbo se sentía ya medio vencido por la ciudad.”³⁵

Resumiendo, los rasgos con que el narrador de Don Goyo aprehende las unidades semánticas –que no son todos los rasgos posibles pero sí son los que se pueden concatenar con las zonas informativas pictóricas– difieren de acuerdo con el personaje que intervenga en dicha aprehensión. Los espacios ciudad e isla cambian según la perspectiva de quien

³⁴ *Íbid.*, pág. 61.

³⁵ *Íbid.*, pág. 59.

habe tal o cual espacio, hasta el punto de volverse una manifestación del estado psíquico del personaje. Por ejemplo, la ciudad se disuelve cuando Cusumbo está borracho: “Carbón, carbón sobre las calles, sobre los hombres, sobre la vida (...) la canoa a qué hora se va la canoa...”³⁶. Si hay contrastes hay diferencias: tanto la ciudad como las islas son hostiles, ambas son amables también. La ciudad puede ser laberíntica y simétrica. Las islas pueden estar amenazadas y amenazar. No obstante siempre hay un rasgo entrópico que golpea a estos ejes semánticos. Cuando las islas se ven amenazadas por el “Blanco”, los pobladores se ven amenazados en cambio en el sustento de su vida. O a pesar de que la ciudad le es sumamente hostil a Cusumbo, vemos que su objetivo de vida es casarse con la Gertru en Guayaquil.

Por tanto, las isometrías que poseen estas dos primeras unidades semánticas de estudio (isla y ciudad) son las relaciones de contraste y similitud con respecto a otros elementos que componen este sistema semiótico en particular. Es decir no se puede decir que la ciudad sea hostil y la isla amable, sino que la ciudad es hostil dada la circunstancia de tal o cual personaje. Son esas relaciones las que cargan de sentido a los conceptos de Guayaquil y cerrito de los Morreños a lo largo de las páginas.

Revisemos ahora los siguientes cuadros que pertenecen a César Andrade Faini y Oswaldo Guayasamín.



César Andrade Faini (1913-1994)

Oasis No. 2 (1955)

Óleo sobre textil

68x57 cm

³⁶ *Íbid.*, pág. 62.



Oswaldo Guayasamín
 (1918-1999)
La selva
 Óleo sobre textil
 95x135

A continuación procedamos a dividir a ambos en series de signos figurativos.

Oasis No. 2

Series	composición	Elementos figurativos	Rasgo distintivo
Primera serie	Acera de la izquierda	Casas y personas fundidas en un todo	Un poste en la parte inferior que se alza hasta cubrir todo el largo del espacio pictórico
Segunda serie	calle	Cinco personas sobre la caminan en fila sobre la calle	Una especie de coche o caseta hacia el extremo inferior

			derecho
Tercera serie	acera de la derecha	Casas y personas fundidas en un todo	Se percibe la acera más vacía.

La selva

Series	composición	Elementos figurativos	Rasgo distintivo
Primera serie	Línea diagonal que cruza el espacio pictórico desde el extremo inferior izquierdo hacia el extremo superior derecho	ninguno	Efecto de división
Segunda serie	Hojas de distintos tipos y tamaños	Dentro de cada segmento en que divide la línea mayor, se perciben otras líneas hasta percibir cortes geométricos.	Hay hojas más grandes y mejor delineadas
Tercera serie	Tallos de distintos tipos y tamaños	Dentro de cada segmento en que divide la línea mayor, se perciben otras líneas hasta percibir cortes geométricos.	Hay tallos más grandes y mejor delineados

Estas series de signos figurativos revelan ya los códigos sobre los que descansa cada cuadro. En el primero, la falta de profundidad y de perspectiva de la composición hace que la atención derive hacia la calle y hacia los personajes que caminan sobre ella. La verticalidad y horizontalidad de la calle sumado a la verticalidad de los personajes que caminan acentúa el aspecto inestable de lo que se halla en las dos aceras. Por otro lado, la calle –que forma una T invertida- cumple la función de marco con respecto a la acera derecha e izquierda. En tanto marco, se vuelve límite entre los dos segmentos. La atención de las personas se fija precisamente en aquellos que andan en el límite. Por consiguiente, nuestro recorrido de la mirada comenzará por la calle para desembocar en las aceras. La primera acera que atraerá nuestra percepción será precisamente la que tiene luz, la que posee un poste que atraviesa la tela cuan larga es y hacia las letras que aparecen en una de las casas a manera de letrero. Más adelante la mirada se dirigirá hacia la derecha donde no hay mayor elemento sorpresivo salvo lo vacío y amplio de la acera.

El código pictórico presenta esta jerarquía que halla su denotata al posar la mirada en los dos elementos que están tanto en el límite que constituye la calle como en la vereda: el coche y la persona que se halla al lado izquierdo. Este hombre contempla y es contemplado como los otros. El coche, que dada su naturaleza de poseer ruedas es el más idóneo de andar por la calle, saca a flote la extrañeza de los cinco peatones. Esto es lo que marca el contraste. El sentido último que adquiere el cuadro es la pregunta por el destino hacia donde se dirigen los cinco personajes. El título del cuadro, Oasis, muestra a la ciudad como un lugar de paso, de modo que los viandantes siguen su camino. La actitud de desdén de los que permanecen en la acera se proyecta hacia los caminantes que se despiden.

En *La selva*, la línea que cruza el cuadro oblicuamente desde el lado inferior izquierdo hacia el lado superior derecho guía nuestra mirada. Un estudio sobre *La balsa de la Medusa* de Géricault muestra que este tipo de línea crea un efecto de actividad y tensión. Este cuadro carece de elementos animales o humanos de modo que la jerarquización se obtiene desde la recepción de los elementos desde el centro hacia los costados que han quedado divididos con la línea perpendicular. Hacia la izquierda percibimos una masa amorfa que puede ser la representación de un chopo de la maleza propia de la selva, mientras que en la parte superior derecha hallamos una fragmentación de las hojas, por lo tanto, la verticalidad se mantiene y con ello el efecto caótico de la composición toda comienza a atenuarse. Con una mirada más atenta descubrimos en cada segmento líneas

tenues que se confunden entre la representación de la selva virgen. Estas líneas van segmentando el espacio en partes geométricas, le otorga movimiento, simetría, elasticidad. El sentido de la obra está precisamente en la abstracción de la selva hacia formas geométricas que la contienen. Las figuras que parecen hojas y tallos sirven de puentes para que los diversos fragmentos contaminen los lados yuxtapuestos.

A modo de conclusión de este acápite, diremos que los rasgos semánticos distintivos que actúan tanto en la novela de Demetrio Aguilera Malta como en los cuadros que nos han servido de análisis son los siguientes:

- El sentido de caos (tanto en la idea de ciudad como de isla-selva) se reduce conforme los elementos (narrativos y pictóricos) entran en un permanente choque del que se extraen matices, acuerdos, desacuerdos y proximidades.
- Es precisamente en la idea de contraste de dos elementos supuestamente antagónicos de donde se extrae el sentido último y las equivalencias de las unidades semióticas ciudad e isla. En la novela, el carácter de los espacios ciudad e isla depende del personaje que lo atraviesa. En los cuadros depende del recorrido de la mirada propuesta por la composición del cuadro, es decir, por la ubicación de los elementos significantes y del reconocimiento del sistema o código que propone dicha estructura.

Finalmente, y según lo recomienda Lotman en su libro *Estructura del texto artístico*, hace falta extraer una desviación significativa que nace de este análisis que es:

- En la novela, la percepción de la isla y de la ciudad varía según la perspectiva del personaje, pero cuando este personaje se sitúa en un momento mítico o fantástico, el espacio parece adquirir vida propia. Ejemplo: todo el lapso que sigue después de la muerte de don Goyo. Es como si don Goyo hubiera traspasado sus cualidades a lo inerte del paisaje.
- En la pintura, la desviación significativa se halla en la acción de nominar las figuras que conforman los cuadros. Desde el nombre de las obras hasta el deseo de identificar los rasgos icónicos de las zonas informativas, multiplica la ambigüedad de la armazón pictórica. Un ejemplo: en el cuadro Oasis No 2, identificamos, cinco personas “sobre” la calle, pero pueden ser cinco personas “fuera” de la acera, o “dentro” de la calle, o “saliendo” de la ciudad, o “llegando” a la ciudad, o

“caminando” o “estáticos”. Este proceso de nominación que en lenguaje de la semiótica pictórica se llama extensión diferencial de la serie paradigmática es lo que permite reconocer el código y los ruidos (la entropía) propia al código.

3.1.2. *Don Goyo-Cusumbo*

Observemos con atención dos cuadros, ambos de Diógenes Paredes: *Las redes* y *Mujer árbol*.



Mujer árbol, 1969, óleo/tela, 73x92 cm. Colección Banco Central del Ecuador



Las redes, óleo/tela, 65x80 cm. Colección Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Actantes	
Simetrías	Asimetrías
<ul style="list-style-type: none"> • La mayor zona de información se extiende desde el centro hacia la izquierda. • El primer plano y el segundo plano se confunden por efectos del color y de la forma. • El actante principal, en ambos cuadros, tiene forma de L que marca ya un primer recorrido de la mirada. En <i>Mujer árbol</i> desemboca en el mar (su antítesis y su elemento a la vez), en <i>Las redes</i> desemboca en el pescador (su 	<ul style="list-style-type: none"> • En las redes no se atiende a la línea del horizonte, en <i>Mujer árbol</i> sí. • La mirada de la mujer se dirige a la derecha hacia el mar. La mirada del pescador se dirige a la izquierda. • Mayor luz en <i>mujer árbol</i>, menor en <i>Las redes</i>. • La mayor parte de la composición se ubica por debajo de la línea del horizonte en <i>Las redes</i>, en <i>Mujer árbol</i>, en cambio, el personaje ocupa ambos

antítesis y su elemento a la vez).	espacios. • Sensación de reposo en <i>Mujer árbol</i> , sensación de actividad en <i>Las redes</i> .
------------------------------------	--

Con este cuadro hemos aislado aquello que se ajusta a un *continuum* y aquello que se desvía de ese continuum de composición entre dos obras de un mismo autor. Es decir, hemos hecho un ejercicio de determinación paradigmática de los rasgos estilísticos, de modo que se puede abstraer una idea global de las dos obras como si se tratara de una sola, un efecto espejo donde, dentro de la similitud general saltan a la vista los rasgos no comunes con una enorme carga de sentido. Porque existe un intercambio de valores que van un lado al otro. Del mismo modo ocurre en la novela de Demetrio Aguilera Malta, donde no pocos estudiosos han detectado una fuerte correspondencia entre el personaje Don Goyo y Cusumbo hasta llegar a identificarlos como las caras de una misma moneda, siendo en principio dos seres, hasta cierto punto, antagónicos. A estos personajes novelescos los analizaremos más adelante, por lo pronto, concentrémonos en los actantes pictóricos que nos ocupa.

Una vez que hemos desentrañado el contenido de los cuadros, nos acercaremos, a través de estos contenidos, a develar los procesos a través de los cuales se desembocó en dichos contenidos. Para hacerlo basta integrar estos contenidos en un cuadro-lectura.

El color es el factor que hace que percibamos a la mujer, en *Mujer árbol*, como parte del árbol que se ubica detrás de ella y de la piedra sobre la cual está sentada. Su brazos y sus piernas, toscas, nervudas, gruesas, adquiere semejanza con el árbol, que dicho sea de paso parece un mangle. Del mismo modo el blanco de su blusa y de su pantalón –evidentemente es una pescadora- se confunden con el blanco de la piedra. Los salientes de la roca parecen dobleces de paño blanco. Por otro lado, la desproporción, si observamos con atención la mujer sentada es casi del mismo tamaño del mangle, o sea, estamos ante una mujer gigantesca. La actitud del personaje que se vislumbra en esa mirada hipnotizada la hacen similar al árbol inmutable en donde se apoya.

Con esto, hemos dejado en claro que en *Mujer árbol* no vemos a una mujer que esté en plena metamorfosis. No obstante, se mantiene ese sentido, porque la asimilación de un elemento con otro se basa en el lenguaje, en el código con que está constituido el cuadro:

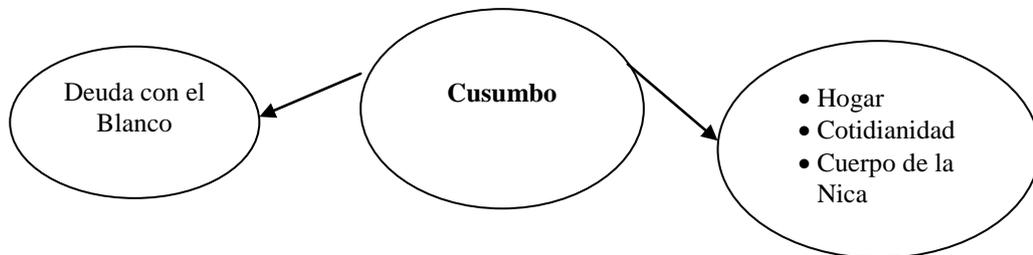
línea, color, proporción, proyección de la mirada. La verticalidad corresponde al árbol, y la horizontalidad corresponde al mar. La mujer se nutre de los dos rasgos.

En el cuadro *Las redes*, si observamos una fusión entre el mangle que aparece en primer plano y las redes que sujetan los pescadores. Las dos raíces de mangle enmarcan a las redes y los pescadores afuera de este segmento al lado derecho de la imagen. En esta parte es donde se halla la perspectiva claramente definida. Tenemos en primer plano la raíz de mangle a la derecha, en plano medio a dos pescadores, más al fondo se hallan otros dos pescadores justo donde la marea acaba, y están en una actitud de pesca. Y por encima de sus cabezas vemos con bastante claridad la línea del horizonte y el cielo que se alza con tonos púrpuras, rojos y amarillos. El punto de fuga es claro y el trabajo de la proporción de los cuerpos de los distintos actantes (raíz, pescadores, mar, horizonte, cielo) es simétrica. A la izquierda del cuadro, la lectura es distinta. El primer plano se funde por la forma del dibujo entre las redes y el mangles, además de poseer la misma gama cromática (negro, marrón y rojo). La línea del horizonte trae ciertos problemas para ser identificada, puesto que se confunde con unas islas. La mirada, al contrario del primer segmento que ascendía según la perspectiva y el punto de fuga, va ascendiendo ya no en perspectiva sino perpendicularmente. Desde la cabeza de los pescadores, va hacia la punta de la rama del mangle, asciende por los travesaños que conforman las redes que están dispuestos cual si fueran escalones, saltan hacia la cima de una montaña de la isla y finalmente asciende hasta la punta de la red. El tercer segmento que lo conforma la tercera red vuelve hacia la perspectiva por cuanto la punta de la red se halla más pequeña y alejada de la primera. Por tanto, asistimos a una imagen elaborada en forma circular convexa. Donde el punto alto de la circunferencia lo alcanzaría el segundo segmento limitado por los dos mangles mientras que el primer segmento y el primero se extienden en un espacio reducido. El cuadro, pues, destaca a la red como si se lo viera con un lente de aumento, como si estuviera puesta en relieve.

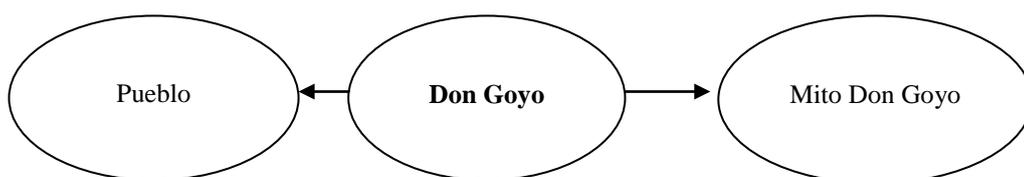
Como vemos, puesto que el elemento humano se halla a la derecha, la lectura del cuadro comienza por el lado derecho y desemboca en las redes. He aquí que el sentido se percibe como un imán. La red “pesca” nuestra mirada, la atrae hacia el centro y luego la desvía hacia la izquierda donde encontrará de nuevo una red.

Lo que une a las dos obras es su capacidad de funcionar elementos: la primera con el uso de técnicas de color, proporción, etc. El segundo con el juego de perspectivas. En la novela

Don Goyo vamos a manifestar lo que une a los dos personajes a partir de la definición del lenguaje y sus jerarquías, por tanto a definir los textos y los subtextos que componen a estos dos personajes.



El marco en que se halla Cusumbo al inicio de la novela lo conforman tanto la deuda que mantiene con el Blanco, deuda heredada por su padre y asumida a perpetuidad, y la conformación de un hogar, de una cotidianidad, de un desfogue sexual con su mujer, la Nica. Pues el carácter de este marco sigue una línea señalada por Propp: equilibrio, violación del equilibrio, restablecimiento del equilibrio. El hogar que ha establecido Cusumbo con la Nica es el peso exigido a la deuda y al trabajo sobresaturado que el Blanco. No obstante, este sistema se rompe una vez que el Blanco entra esa cotidianidad. La jerarquía Blanco-Cusumbo-Nica se rompe cuando el Blanco se acuesta con Nica, en este momento, Cusumbo asesina a ambos. Así pues, la destrucción de esta estructura lo provoca la irrupción de la cúpula sobre la base. No lo provocó ni la muerte de los padres de Cusumbo, ni la deuda perpetua, ni el matrimonio con la Nico, más bien estos hechos servían para estabilizarla. La destrucción, pues, viene dada desde lo alto de la jerarquía.



A diferencia de Cusumbo, don Goyo no se halla en una situación de imposición. El espacio en que se define este personaje no constituye un marco sino una suerte de puente a través del cual se deduce el resto. Por un lado tenemos al pueblo que tácitamente dio a don Goyo el cacicazgo del villorrio: “Los cholos le concedieron tácitamente una gran autoridad sobre ellos. Le consultaron la última de sus disposiciones. Fue a manera de un árbitro inapelable.”³⁷ Por otro lado, está el mito que se ha construido alrededor de él: su levitación, la indeterminación de su edad, el hablar con el mangle.

³⁷ *Íbid.*, pág. 147.

La estructura jerárquica que contiene este personaje y que se construye en la tercera parte de la novela es: don Goyo en la cúpula y el pueblo en la base. Contrario a lo que ocurría con Cusumbo, la estructura no se destruye por una irrupción de la cúpula en la base, sino por el deseo de agentes externos a esta estructura de querer ocupar la cúpula: el Blanco y el mangle. Ambos parecen ejercer un influjo sobre don Goyo, el mangle a nivel mítico-fantástico y el Blanco a nivel real. Estos dos agentes ejercen una poderosa fuerza en don Goyo, finalmente don Goyo se decide por los consejos del mangle mayor que le ha hablado y le ha advertido sobre los peligros del blanco. Esta decisión pone en crisis a la población entera y esta cúpula que constituye don Goyo se desplaza, pero no lo ocupa el Blanco como el lector lo espera sino alguien del pueblo: Cusumbo.

Don Goyo es dos personajes, el personaje de carne y hueso que aconseja y dirige a la población, y el personaje inventado por la gente, el mito. Cusumbo es a la vez dos personajes: el personaje que sale abruptamente de un sistema para insertarse en otro. Cusumbo se forja en la autodestrucción de un sistema jerárquicamente constituido para insertarse en otro sistema cuya estructura es tan sólida que no asistimos a su destrucción, sino al reemplazo de elementos: Cusumbo por don Goyo. Por tanto, asistimos a una identificación de actantes, a una metamorfosis por vía de isomorfismos estructurales.

Así pues, el siguiente cuadro resumirá los isomorfismos que hay entre los cuadros de Diógenes Paredes y la pareja de personajes estudiados.

Isomorfismos novela	Isomorfismos cuadros	Rasgo diferencial
Correspondencia entre personajes	Fusión de actantes	Novela: por sistema Pintura: por técnica y perspectiva
Estructura jerárquica de personajes	Recorrido de la mirada	Novela: destrucción y desplazamiento de elementos de la estructura jerárquica. Pintura: carga semántica difiere según el recorrido de la mirada y la segmentación de elementos significativos.

<p>Choque entre elementos fuera del espacio semántico, de elementos dentro y fuera del marco que constituyen las estructuras jerárquicas</p>	<p>Dentro del marco propio de cada lienzo, se abren marcos más pequeños:</p>	<p>Novela: Cusumbo están enmarcado, su presencia dentro de la novela se establece según la relación con los personajes que lo enmarcan. Don Goyo es un puente, las relaciones, correspondencias y desplazamientos de significados se dan a través de él. El resto de personaje se define por medio de él.</p> <p>Pintura: por ejemplo la forma de L que tienen los actantes principales de cada cuadro dividen al espacio y se convierten en zonas de información capaces de desplazar la mirada de aquel espacio lleno de contenido hacia aquel con menos contenido.</p>
--	--	---

3.1.3. *El mangle-el río*

Una de los elementos que permiten la conexión verbal-icónica es la forma en que cada código (lingüístico-pictórico) es capaz de crear su propia referencia dentro de sus correspondientes espacios y tiempos narrativos.

Un ejemplo sencillo de esta autoreferencialidad la encontramos en la primera experiencia sexual de Cusumbo. Su referente es el ayuntamiento entre los animales que el pastorea.

Dos de las grandes unidades semánticas que se forman a partir de autorreferencias son: el mangle y el río. Para ambos la referencia principal está en los relatos orales incrustados al inicio de la novela. Son los relatos de don Encarnación: el de Ño Francia y el de la Agalluda.

Para la unidad semántica río, el relato de Ño Francia sobre la inundación que destruye y mata al blanco será el contrapunto para la noción de río que atraviesa la novela. En este cuento oral, el agua es sinónimo de muerte, destrucción, fuerza indómita de la naturaleza, venganza soterrada contra el Blanco. En el resto de la novela, en cambio, el río será la fuente de sustento de Cusumbo y sus compañeros, más tarde del pueblo entero. Es el espacio de traslado de los diversos actantes, es el fondo por medio del cual don Goyo refuerza su mito: recordemos las varias veces en que don Goyo levita o camina encima de las aguas. El río participa pues de lo mítico –tanto por el relato de don Encarnación como por la construcción del mito de don Goyo- y de un desarrollo dialéctico: pescar, “marisquear”, comerciar. Cuando don Goyo advierte a la población de los planes del Blanco, información que le dio el mangle mayor, la población cambia de trabajo y se dedica a la explotación del río. En una primera etapa (tesis) se dedicarán a la pesca. Ante la falta de pericia de la gente del pueblo, acostumbrada a empuñar el machete para cortar mangle, esta primera etapa fracasa. La segunda etapa que es el marisquear (antítesis) se requiere de la ausencia del río –la marea baja- para atrapar concha prieta, cangrejo, mejillón, ostión. A raíz de un accidente que sufrió uno de los pobladores (fue lastimado por un cangrejo) esta segunda etapa se echa a perder. Finalmente, para concluir este recorrido dialéctico, la última alternativa (síntesis) es comerciar, ya sea mangle, pescado o mariscos, por medio de la balandra “Mercedes Orgelina”, a través del río hacia Guayaquil. Mas como no se obtenido nada de la pesca, y como el Blanco no necesita ya de mangle, esta última etapa también resulta infructuosa.

Como vemos, el río que en el relato de don Encarnación va adquiriendo un grado de semantización a modo de modelo para ir configurando la idea de río a lo largo de *Don Goyo* termina por trasladar todo esa carga semántica negativa en el giro dialéctico que hemos observado. Ese miedo que causa la inundación en el relato de Encarnación se siente al final, cuando el río es primero la causa de la ruina, hambre y desesperación del pueblo, y segunda –ya al final de la obra- al constituirse la tumba mítica de don Goyo, al igual que sería la tumba del Blanco en el relato oral.

Para el mangle, el modelo lo constituye la queja que el mismo mangle viejo le da a don Goyo, al regresar de un velorio. Este discurso del mangle se compone de la queja por los abusos cometidos y de la advertencia por los planes del Blanco. El mangle constituye la

razón de ser de don Goyo, de sus vecinos, es su sustento, su trabajo, pero al mismo tiempo será su perdición. Es el tiempo el factor que semantiza al mangle. Lo que es y lo que será.

Antes y después de esta declaración del mangle notamos cierto cambio en el aspecto que tenemos con respecto a este tipo de árbol. Antes del relato se nos dice, por ejemplo, que: “Estaba tirado en la balsa amarrada a los mangles de la orilla, mirando, sin ver, las aguas correntosas del estero, que doblaban las raíces colgantes de los mangles”³⁸. El agua tiene más importancia, más peso, más significado, al menos para Cusumbo, que el mangle. El mangle es parte, por así decirlo, del paisaje. No es protagonista de nada.

Luego del relato en cambio hallamos:

—De repente, empezaban los mangles a clavarse íntegros, como un millón de verracos.

Era una fiesta extraña la de estas agitaciones nupciales. Se estiraban los maridos nervudos. Jadeaban estruendosamente, en un desbordamiento de virilidad. Parecían catanudos verticales, catanudos enormes, catanudos tornados remezón de lujuria y furor de correntada. Después, el espasmo, la semilla, la semilla humilde, loca, que iría a flotar, abandonada, sobre el océano, hasta encontrar otra isla madre-hembra, a la cual pudiera sacarle vida para regarla con la lluvia de la savia que adquiriera.³⁹

Aquí, en cambio, el mangle está por encima de las aguas, estas son el vehículo de la simiente. Además, el mangle es comparado con un catanudo, o sea como un habitante más del agua. El mangle ya no es más un ente pasivo, sino un ente en constante actividad. La figura poética encargada de este trabajo será el animismo. El mangle, al final de la novela, acoge el cuerpo de don Goyo, pero existe una correspondencia explícita entre el mangle mayor y don Goyo, en el momento en que nos damos cuenta de que ambos mueren simultáneamente.

Modelos referenciales río-mangle	Proyecciones
Para río: Los dos relatos de don Encarnación.	El miedo colectivo que yace en los relatos de Encarnación con respecto al agua se va vaciando en el acontecer narrativo.
Para mangle: las palabra que profiere el mangle mayor a don Goyo.	Mutación del mangle desde un ser inerte y disfuncional a fundirse completamente en

³⁸ *Ibid.*, pág. 13.

³⁹ *Ibid.*, pág. 92.

	la figura de don Goyo.
--	------------------------

Contemplemos el siguiente cuadro de Leonardo Tejada, llamado *Estibadores*



Estibadores, óleo sobre lienzo, 100x130 cm, 1942.

Louis Marin nos dice que: “el cuadro es, para sí mismo, su propio código”⁴⁰. El mismo Marin cita una categoría lingüística de Jakobson y Benveniste en que se nos explica que: “la significación general de una unidad del código implica una remisión, ora al código, ora al mensaje.”⁴¹ Código y mensaje, en pintura, devienen un mismo acto. El cuadro es la representación de sí mismo: “Cuando yo percibo, sobre un cuadro, un árbol o un hombre, el hombre o el árbol como el objeto del mundo es la referencia o el designado del cuadro. La imagen sobre el cuadro, la imagen ‘one-sided’ –plana-, es el sentido, y la experiencia misma que tengo de esta imagen es diferente del sentido: constituye la idea subjetiva –en el sentido de Frege- que tenemos del hombre o del árbol”.⁴²

⁴⁰ Louis Marin, “Elementos para una semiología pictórica”, *Image 1*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002, pág. 37

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid.*, págs. 33-34.

En el cuadro de Tejada nos propondremos verificar cómo la autoreferencialidad dota de sentido a los significantes planares. En primer lugar, fijemos los significantes planares que contiene este cuadro.

1. Hombres-estibadores
2. Productos recogidos
3. Productos empujados
4. Productos en reposo
5. Barcos
6. Mar
7. Línea de horizonte
8. Cielo

La cuadrícula de lectura de que dispone quien contempla el cuadro, irá agrupando según sus rasgos visuales y su densidad (color, forma, luz y sombra) a estos significantes planares en formantes figurativos. Estibadores se compone a partir de aquello que desciende y aquello que sube. Dos estibadores empujan un bulto con el nombre “Manta” mientras que otros dos descienden con dos costales a su espalda.

En la parte superior que es a la vez el fondo de la embarcación, se hallan los demás productos y demás estibadores en continua actividad. En el extremo inferior izquierdo hallamos unos costales construyendo el espacio, como estorbando el paso del estibador que se halla agobiado por el peso del fardo. En el extremo superior izquierdo hallamos el barco sobre la línea del horizonte. El humo que hecha nos indica la dirección hacia la cual tiende, por tanto pronto estaría oculto tras los estibadores.

Así pues, la marcada línea oblicua que compone el cuadro insufla de sentido a las cualidades del producto. El enorme paquete con el nombre “Manta” está ascendiendo, por tanto, se trata de un producto que se va. Mientras que los estibadores que descienden con los costales son productos que se quedan en el puerto, son los productos descargados. Del mismo modo, el barco que va entrando hacia el lado derecho, se contrapone a la dirección que tiene una de las bordas con el palo mesana de la embarcación en la que están descargado los productos. Por tanto, se puede decir que se va. El barco que aparece diminuto en el horizonte sirve como referencia al trabajo de los estibadores, pronto el

barco del que se ocupan estará igualmente en la línea del horizonte. Por otro lado, el orden de los productos que se vislumbra al fondo de la cubierta de la embarcación, como la acumulación de costales que vemos en primer plano, da cuenta del número de viajes que se han hecho y que faltan por hacer. Constituyen, pues, la temporalidad.

Así tenemos que: los formantes figurativos son 1) la direccionalidad de los significantes planares; estos “significan” de acuerdo hacia donde se dirijan dentro del espacio pictórico (noción espacial); 2) La acumulación de elementos tanto al fondo como en el primer plano del cuadro (noción temporal).

Con esta dinámica cada significante planar pasa a convertirse en signo objeto, del mismo modo que en *Don Goyo* los relatos de don Encarnación y el discurso del mangle viejo dotan de sentido ya sea por afirmación o negación a los acontecimientos posteriores referentes al río y al mangle.

3.2. Figuras literarias con relieve pictórico: la reiteración, la metáfora, el símil, el animismo

En este acápite abordaremos el principio de Yuri Lotman según el cual “el efecto del tropo no se produce por la presencia de un ‘sema’ común (a medida que aumenta el número de los ‘semas’ comunes la efectividad del tropo disminuye, y la identidad tautológica hace imposible el tropo), sino por la inserción de los mismos en espacios semánticos incompatibles y por el grado de lejanía semántica de los ‘semas’ no coincidentes.”⁴³

La forma cómo entra la pintura en el texto es por la retórica (los tropos), el puente entre estos dos sistemas (pictórico-textual) lo conforman los símbolos. Porque basta que un una reiteración, una metáfora, un símil o una descripción dispare significados al interior de un cuadro y un texto para que se lo considere símbolo. El símbolo por ende, traduce, vincula ambas semiósferas.

3.2.1. La reiteración

En el siguiente ejemplo, vemos cómo una simple reiteración de un período no implica una absoluta coincidencia de sentido, sino que éste cambia porque se alimenta de la

⁴³ Iuri Lotman, *La Semiósfera I.*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 126.

información, de las pausas, del intervalo entre uno y otro, hasta tal punto de percibir la frase como distinta a la primera, siendo en principio la misma. Veamos:

Cusumbo ordeñó.

A media noche, con la linterna de gasolina colgada al palo del guayacán más alto del barranco, con o sin lluvia, hundido hasta las rodillas en el fango, aturdido por el estruendo de la llamada de las rejas y el lamento de los chumbotes.

Cusumbo ordeñó.”⁴⁴

La segunda fórmula “Cusumbo ordeñó” se halla, pues, matizada por el trajín y el esfuerzo que implica ese “ordeñar”, señalados en el párrafo que le precede.

En este ejemplo vemos como más que los nombres propios que difieren en cada llamada, resalta la anáfora del primer nombre para identificar al toro padre del resto de la manada.

Jo, ‘Jaboncillo’!, ¡Jo, ‘Mantablanca’! ¡Jo, ‘Diablico’! ¡Jo, jojojó, jo!...

Jo, ‘Jaboncillo’!, ¡Jo, ‘Muyuyo’! ¡Jo, ‘Fajado’!...

Jo, ‘Jaboncillo’!, ¡Jo, ‘Mantablanca’! ¡Jo, ‘Diablico’, jojojó!...⁴⁵

Entre cada estribillo, se insertan, asimismo, párrafos que explican la actividad de “vaquear”. Se está llevando al ganado hacia el establo, por tanto, en el sonido de estos llamados se percibe no solo a Jaboncillo como el que encabeza la retirada, sino el orden de aparición de los animales, se tiene una imagen visual y acústica, además que el segundo nombre de cada estribillo descansa sobre el sonido /m/ que se empareja con el: “el ‘mé’ multiplicado y exasperante de los terneros hambreados”⁴⁶

Por tanto, el uso de la reiteración por parte del narrador de don Goyo no se limita a traducir la monotonía de una actividad cotidiana, sino va más allá, cada período de una repetición se carga de sentido y transmite nuevos significados en cada locución.

3.2.2. *La metáfora*

Esta figura abunda en la novela de Demetrio Aguilera. Su función abarca desde una intensificación del objeto descrito hasta una función eidética, o sea como designación, que, de otro modo, se volvería una descripción prosaica. Revisemos los siguientes ejemplos:

⁴⁴ Demetrio Aguilera, *Op. cit.*, pág. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, págs., 16-17.

⁴⁶ *Ibidem.*

“A manera de una costura –con aguja colosal- (el arpón) fue haciendo puntadas definitivas sobre la tela multicroma de las aguas.”⁴⁷

“La sangre de los mangles corrió sobre la hamaca de las olas. Acaso un catanudo, tal vez un tiburón, como una daga de acero, cortó la piel temblante de las aguas.”⁴⁸

“Muelles que se desabrochan; las balandras son putas; las balandras se entregan a todos los muelles; las nubes se acuestan porque están calientes.”⁴⁹

El acento de estas metáforas recae en lo marítimo, en lo acuático. El agua es ora una tela, ora una hamaca. En la tercera metáfora, se adivina al agua como el lecho que recibe a una prostituta. No obstante, al ser lugares de reposo (una hamaca, un lecho, una tela) el relato contrasta con al poner de manifiesto una actividad. En el primer caso, la pesca, cuyo símil es el coser; en el segundo caso, el corte del mangle; en el tercer caso, la llegada de la balandra al muelle con la mercadería para comerciar. Las tres actividades del pueblo, pescar, cortar mangle, comerciar, se ponen de relieve al ser contrastadas con una metáfora que enfatiza esa noción de reposo y descanso. El trabajo viola ese espacio en que el agua es una tela, una hamaca, un lecho con el deseo de facilitar, al lector, o relativizar la dificultad de cada una de las actividades. Al pescar se lo rebaja al coser, al cortar mangle se lo rebaja a acostarse en una hamaca, al mercar en el muelle se lo iguala al placer sexual.

El carácter violento de cada actividad se la entrega en cambio al símil. En el segundo ejemplo vemos a un tiburón “como una daga de acero”.

3.2.3. *El símil*

Al igual que la metáfora el símil también abunda en *Don Goyo*. El símil se encarga de enriquecer los rasgos de los objetos registrados por la narración. Funciona a manera de un zoom que hiciera hincapié sobre determinado detalle de un todo. Los tres ejemplos que se detallan a continuación dan cuenta de lo dicho:

“Un frío que mordía o arañaba como un gato”⁵⁰

“Sábanas inmensas que ceñían, como cinturones formidables, el vientre de las lomas y los bancos”⁵¹

⁴⁷ *Íbid.*, pág. 104.

⁴⁸ *Íbid.*, pág. 86.

⁴⁹ *Íbid.*, pág. 63.

⁵⁰ *Íbid.*, pág. 10.

“El estero brillaba como un machete afilado”⁵²

Estos tres símiles se enfocan, respectivamente, en: una sensación, en la forma, en el brillo. Al hacer un examen de un cuadro vemos que también nos acercamos por vías similares: densidad, forma, color.

Cada cual atiende, asimismo, a un rasgo: animal (“arañaba como un gato”), humano (“ceñían [...] el vientre”) y cosa (el brillo de un “machete afilado”).

Vemos pues que los símiles buscan dar volumen al espacio por donde se mueven los personajes: la sabana, el estero, el clima. Hacer que dichos personajes los reconozcan y sobre todo hacer que el lector mire con los ojos de los personajes. Un lector puede hacerse una idea de un estero, pero si no, puede aclarar dicha idea al ver un machete afilado. Del mismo modo una silueta compacta de una sabana mejora al ilustrarnos un cinturón que ciñe un vientre.

Este afán radica en querer trasladar la opulencia que lleva consigo todo paisaje a un plano más familiar y cotidiano; por tanto, el querer volver inofensivo algo que de por sí es agresivo. Por ejemplo, al referir que un frío que rasguña como un gato, se mantiene la sensación de un frío agresivo, pero en todo caso inofensivo al acercarlo a la calidad del rasguño de un gato.

3.2.4. *El animismo*

El animismo cumple una doble función en la novela de Demetrio Aguilera. La primera función es servir para explotar el realismo mágico. La segunda función es proyectar el estado anímico y mental de quien observa o experimenta dicho animismo. Los tres ejemplos que se muestran a continuación son claros detalles del perfil mágico-fantástico de los acontecimientos desarrollados a lo largo de la narración.

“Era una fiesta extraña la de estas agitaciones nupciales. Se estiraban los maridos nervudos. Jadeaban estruendosamente, en un desbordamiento de virilidad. Parecían catanudos tornados remezón de lujuria y furor de correntada.”⁵³

“Vio primero que la canoa se encabritaba. Iniciaba una serie de saltos fantásticos sobre la piel móvil del estero.”⁵⁴

⁵¹ *Íbid.*, pág. 15.

⁵² *Íbid.*, pág. 77.

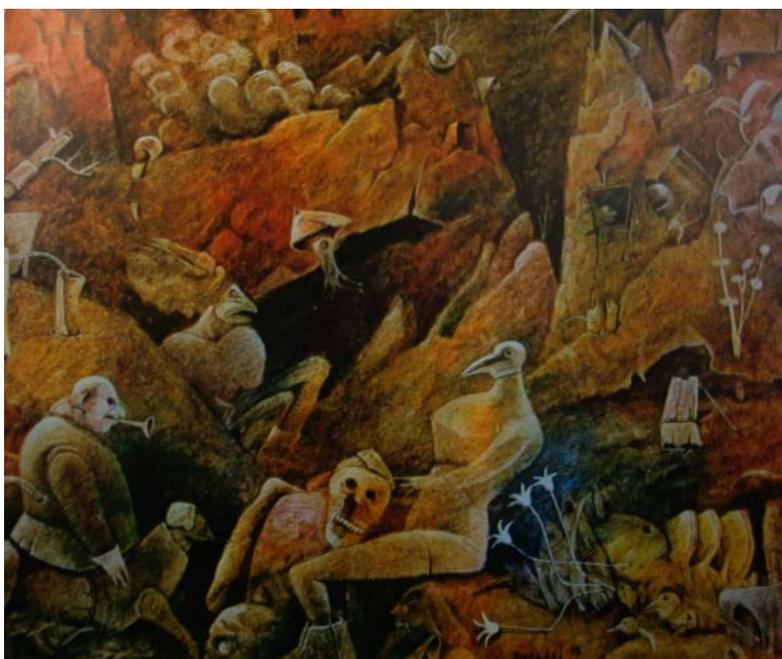
⁵³ *Íbid.*, pág. 92.

“Y —en medio del asombro de los siglos, hecho inquietud de dolor y de vida— el mangle más viejo de las islas —con voz extraña y triste— habló”⁵⁵

Los elementos que rodean a los personajes adquieren vida, del mismo, a veces observamos cómo el mismo don Goyo experimenta metamorfosis que lo llevan a confundirse con los manglares o con elementos del mar. Este recurso supera al de la metáfora y el símil, puesto que aquí los objetos, los elementos adquieren vida, no hay elementos de comparación sino que el mismo objeto o elemento se eleva al nivel de personaje, por cuanto actúa, se mueve, habla con el resto.

A estos animismos y prosopopeyas los descubrimos en las situaciones límite. Cuando el mangle viejo habla, todos están borrachos, vienen de un velorio y el tono con que habla el mangle es lastimero, postrero, anuncia una desgracia. De igual manera, en el momento que don Goyo está a punto de morir, siente como su canoa lo persigue. El afirmar que los mangles se entregan sexualmente a las islas es un reflejo de la libido de los pescadores.

Observemos los siguientes cuadros que pertenecen a Napoleón Paredes (*Escena subconsciente*), Galo Galecio (*Tierra, mar y aire*), Segundo Espinel (*Sin título*), Eduardo Solá Franco (*Laberinto colgante*).



Napoleón Paredes,
Escena subconsciente,
Óleo sobre tela, 1985,
70x60 cm.

⁵⁴ *Íbid.*, pág. 167

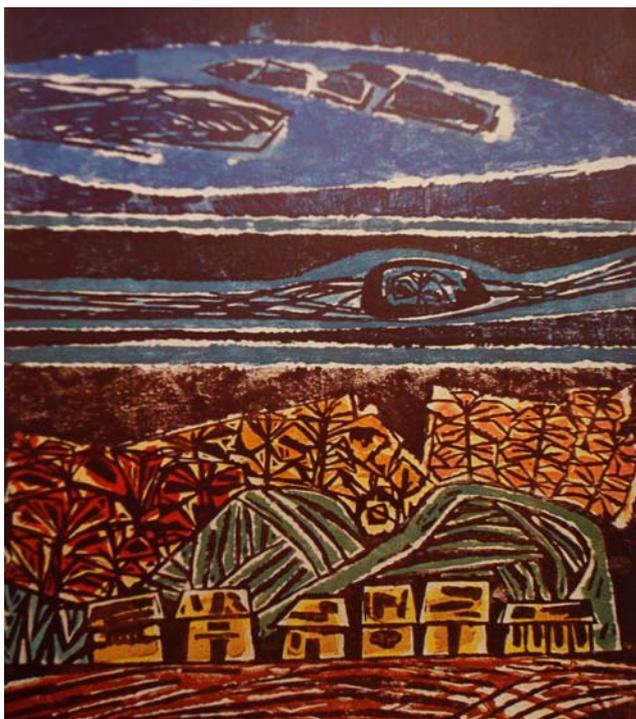
⁵⁵ *Íbid.*, pág. 85.



Segundo Espinel,
Sin título,
Óleo sobre tela.



Eduardo Solá Franco
(1915-1996)
Laberinto colgante
(1955),
Óleo sobre textil
100,5 x 80 cm.



Galo Galecio,
Tierra, mar y aire,
Grabado sobre papel.

En el cuadro *Sin título* de Segundo Espinel, percibimos elementos antropomórficos que se repiten, hay figuras geométricas (círculos, cuadrados, triángulos) que se intercalan. Se diría que cada figura antropomórfica ocupara un espacio y que esta a su vez presenta cavidades (ojos, boca) que pueden ser ocupadas. La repetición y la simetría caen al constatar espacios llenos de color, como son los trapezios y el triángulo de color azul. Por otro lado, las figuras humanas se vuelven aún más inertes al comprobar al lado derecho un brazo humano con más detalles. El influjo de la pintura precolombina nos insta a ver en cada uno de los seres antropomorfos un solo ser que se desplaza a lo largo de una narración.

En el cuadro *Escena subconsciente*, de Napoleón Paredes asistimos a una constante metamorfosis de las cosas y de una abundancia de vida en las cosas inertes. Vemos en primer plano a un hombre con cabeza de ave. Vemos seres amorfos, tentáculos, vegetación marina. Hay, pues una equiparación de los subconsciente con los submarino. Si se trata del subconsciente de alguien, vemos que los actantes han perdido total relación con objetos identificables con los sentidos, pertenecientes al consciente. Este animismo de las cosas tiene lugar en el subconsciente del ente que los imagina pero que es ajeno a la escena misma, por tanto, la vida que adquieren es una vida que se maneja con sus propias leyes.

Tierra, mar y aire, de Galo Galecio elimina completamente la perspectiva y se percibe la obra como una sola composición tan solo dividida por líneas blancas, y aún estas son ambiguas puesto que en cada zona límite donde sabemos que termina y comienza la tierra y el mar y el aire se ven algunas líneas y los colores son bastante similares. Es sencillo, no obstante, identificar las zonas de información que nos quiere comunicar el pintor. Pero las tres zonas tienen algo similar, el trazo enmarañado de las líneas. Algo parecido a una ola y pequeñas manchas que suponen sendas nubes corresponden a un dibujo idéntico con el que está hecha la vegetación del primer nivel. El símil entre los tres niveles lo comparte un pequeño rasgo de todo el código pictórico plasmado en la obra.

Laberinto colgante, de Solá Franco es un cuadro que gira alrededor de la metáfora surrealista. Varias figuras comparten las características de medallones colgantes. Los actantes son personas, efigies, burbujas, máscaras, retratos. Al lado derecho hallamos a una mujer con el gesto de ordenar silencio. Al parecer guarda cierto control frente a todos esos seres cuyo movimiento, agitación y ruido, parecen perturbar el sueño de la mujer que yace dormida en la parte superior. El sueño es la metáfora de elevarse. Mientras que el silencio es la metáfora de colgarse, de caer y quedar suspendido.

Con el siguiente cuadro resumiremos lo extraído del acápite.

Figuras	Reiteración	Metáfora	Símil	Animismo
Semiósferas				
Novela	Cada elemento de una reiteración se llena de sentido.	La metáfora tiende a atenuar alguna descripción fuerte a manera de eufemismo.	El símil acentúa los rasgos de lo descrito.	El animismo proyecta estados anímicos y mentales.
Pintura	La reiteración desplaza los actantes dentro	La metáfora define las actitudes de los	El símil destaca rasgos no	Los seres inertes cobran vida

	del espacio pictórico.	personajes.	comunes.	pero en un mundo absurdo, onírico o fantástico.
--	------------------------	-------------	----------	---

3.3. Del espacio verbal al espacio plástico

Lotman en su *Semiósfera* afirma lo siguiente:

Todo texto se presenta inevitablemente por lo menos en dos perspectivas, como texto incluido en dos tipos de contextos. Desde un punto de vista se presenta como homogéneo respecto a otros textos, y desde otro, como fuera de serie, “extraño” e “incomprensible”. En el primer caso, se instalará en el eje sintagmático; en el segundo, en el eje retórico. La yuxtaposición del texto con una serie que semióticamente no guarda homogeneidad con él, genera un efecto retórico. Los procesos formadores de sentido transcurren tanto a cuenta de la interacción entre capas del texto semióticamente heterogéneas que se hallan en una relación de intraducibilidad mutua, como a consecuencia de complejos conflictos de sentido entre el texto y el contexto extraño para él (...) la compleja multiplicidad de factores y estructuras de cualquier contexto cultural conduce a que los textos que lo constituyen puedan ser examinados tanto en el eje sintagmático como en el retórico.⁵⁶

Los cuadros que a continuación se analizarán comprenderán –para este análisis- el contexto en que se inserta la obra *Don Goyo*. Los dos acápites anteriores se situaron en el estudio del eje sintagmático que señala la cita de Lotman. Ahora es preciso avanzar hacia un análisis del eje retórico que toma en cuenta los elementos heterogéneos, de los conflictos entre la novela y el cuadro. El concepto clave ya no será el isomorfismo o el tropo, sino lo extrasémico que se ajusta a la idea de ruido significativo dentro de la estructura semiótica. Lo extrasémico son las casualidades (una mancha, un abultamiento) que se funde al texto y le cargan de sentido.

3.3.1. Personaje en el espacio

Tomemos como punto de partida el cuadro *La visita* de Eduardo Kingman, ganador del Primer Premio Salón Mariano Aguilera de 1936.

⁵⁶ Iuri Lotman, *Op. cit.*, pág. 102.



Eduardo Kingman (1913-1997), *La visita*, óleo/tela, 77x72 cm,

La imagen muestra a dos mujeres sentadas en un mueble. Una es joven la otra es vieja. La cartera que sostiene una de ellas la señala como la persona que hace la visita. La tristeza que embarga a las dos y el luto que conserva la mujer que hace la visita (posiblemente la madre de la mujer joven) hace suponer que dicha visita tiene como motivo el dar una mala noticia (se puede suponer que se trata de la muerte del padre o de un familiar cercano).

No hay un contacto visual, ambas parecen guardar silencio y ambas miran a un punto indeterminado inferior, como si pensarán o recordaran.

De esta breve descripción del cuadro, podemos extraer un primer rasgo extrasémico. No obstante, lo extrasémico deriva en contraste con lo sémico. La semiótica pictórica nos recomienda hacer un análisis partiendo de los conceptos *categorías plásticas* (sémico) y *contraste plásticos* (extrasémico). Greimas define al contraste plástico como: “la copresencia, sobre la misma superficie, de términos opuestos (contrarios o contradictorios) de la misma categoría plástica.”⁵⁷

El color es la primera categoría plástica. El negro de la madre, el verde del mueble y el crema de la pared resaltan el vestido rojo de la hija. Del mismo modo, este rojo absorbe la

⁵⁷ Algirdas Greimas, *Image I*, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002. pág. 90.

mayor cantidad de luz. El detalle de los elementos accesorios como el tapizado de la pared, el tallado de la madera del mueble, el forro cuadriculado del mueble acentúa el ambiente costumbrista del cuadro.

El contraste plástico que detectamos a simple vista en el cuadro es la desproporción de los cuerpos que tiene su corolario en las manos: son grandes y bien concebidas. El gran trabajo del detalle en las manos atrae la mirada desde la parte superior donde se sitúan las cabezas hacia la parte inferior. Constatamos asimismo que conforme nuestra mirada desciende los cuerpos van aumentando de tamaño. Las cabezas, como vemos, son pequeñas en comparación con el resto del cuerpo. Las uñas de las manos de la mujer joven están pintadas de un tenue color rojo que se confunde con el tono del vestido en tanto que las de la mujer mayor carecen de color. La mano derecha de la mujer joven cubre la mano izquierda y reposan sobre el regazo; en cambio, la mano izquierda de la mujer mayor cubre la derecha y reposan sobre la cartera; por este mismo hecho se las ve un poco más tensas que las de la hija que están relajadas. Las manos de la madre resaltan por el negro del vestido.

Este contraste plástico, la desproporción, nos habla del carácter de cada una de estas mujeres, nos describe al igual que los rostros cierto abatimiento y resignación. La carga expresiva viene al observar que tras la muerte, razón de la visita y del luto de la madre, las manos de cada una son la respuesta a dicha tragedia. Son las manos con las que tendrán que afrontar los días venideros.

El siguiente cuadro resume las categorías y los contrastes plásticos que hallamos en La visita de Eduardo Kingman:

Categorías plásticas	Contrastes plásticos
El color y la luz que resaltan el vestido rojo del actante que se halla a la izquierda	La desproporción de los cuerpos.
El detalle en los elementos accesorios como el tapiz de la pared, el labrado y el forro del mueble acentúan el carácter costumbrista del cuadro.	La expresividad concentrada en las manos.

En *Don Goyo*, cada una de las tres partes de la novela expone un sistema axiológico distinto, conforme los cuales se irán desarrollando los personajes. Esta forma de composición de una novela asegura, según Lotman: “una resistencia constante a la predictividad, una capacidad de información constante”⁵⁸. Será precisamente ese quiebre en la forma de conducta establecido por cada espacio narrativo el que dotará de una “personalidad” peculiar a don Goyo.

En la primera parte, don Goyo es un mito. Sus apariciones son imprevisibles, extrañas y no muy continuas. Alrededor de él se tejen las más fantásticas leyendas. No se atina a precisar la edad que tiene y se asegura que es un ser que levita por las noches y sobre las aguas totalmente desnudo. Esta es la primera imagen que tenemos de él. Cusumbo ha fracasado al cortejar a su hija Gertru. Don Goyo cura la enfermedad venérea que aqueja a Cusumbo y con ello acepta tácitamente el cortejo a su hija, y el noviazgo entre los dos queda instituido. Aquí se muestra a don Goyo con un profundo conocimiento de la facultad medicinal de ciertos productos. Desciende de la esfera mítica a la esfera real. En este descenso don Goyo se presenta como personaje. Hay un traslado de un comportamiento extraño a un comportamiento aceptado, y por lo demás, ritualizado, puesto que con sus consejos médicos cura y acepta a Cusumbo en su familia y también está perpetuando su vida con los hijos que procuren de esa unión.

Ya en la segunda parte, su sabiduría continúa al tomar una decisión que beneficie al pueblo luego de que el mangle viejo le hablara sobre las malas intenciones del Blanco. Por un lado, el hecho de oír al blanco incrementa su imagen mítica, sus capacidades paranormales y, además, constituye una prueba de su liderazgo sobre la población. No obstante, comprendemos también que esta es la primera vez que don Goyo oye hablar a un mangle puesto que se lo describe con un miedo cerval que lo disminuye como persona: “El cholo sentía fiebre. Miraba, con los ojos desorbitados, sin saber qué hacer. La canoa se había detenido. Se diría que el estero se abría y que de su seno emergían peces de mil variadas clases, que lo miraban irónicamente, a él, cholo padre de cinco generaciones”⁵⁹. Por tanto, las palabras del mangle confirman dos cosas. La primera es la disminución de la personalidad de don Goyo con el afán de disminuir su aspecto mítico. La segunda confirma, a la vez, su imagen de hombre sobrenatural capaz de entablar diálogo con los mangles.

⁵⁸ Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, pág. 339.

⁵⁹ Demetrio Aguilera, *Op. cit.*, pág. 86

La conducta de don Goyo es impuesta por una orden superior: la del mangle. Don Goyo se ve impulsado en contra de la voluntad de un pueblo cuya actividad que le permite sobrevivir es precisamente cortar mangle. Y también esta decisión coacciona las iniciativas del Blanco, don Carlos. Con ello se grajeará un odio similar o superior al que se le tiene al Blanco. Sin embargo, a pesar de ver a un don Goyo disminuir físicamente, puesto que vemos a un don Goyo con miedo, no disminuye en su carácter moral, puesto que su conciencia, que se equipara a la alocución del mangle, se mantiene intacta. Él en su fuero interno hace lo correcto.

Hasta aquí vemos un descenso de lo mítico a lo real, y un descenso en su integridad física. Pero su calidad moral sigue en aumento. En el primer capítulo fue por el bienestar de Cusumbo de la promesa de su prole. En el segundo capítulo fue por el bienestar del pueblo aunque eso significara la renuncia a la primera fuente de ingresos.

Su imagen mítica se rompe por un lado pero se acentúa por otro. El miedo que se sentía en el primer capítulo por la levitación de don Goyo por las aguas y su saludo que parecía venir de ultratumba, se traslada en el segundo capítulo al miedo por la voz del mangle. En este traslado hay, pues, una correspondencia que los funde: “lo que su viejo amigo el mangle le había dicho, él lo sentía hacía tiempo”⁶⁰.

En el tercer capítulo, don Goyo se autosacrifica y la imagen mítica que sobre él se tenía y que había sido latente a lo largo de los dos primeros capítulos se define claramente. Ante la mirada atónita de varios pobladores, se ve a don Goyo, luego de su muerte, levitar desnudo por el río. En este capítulo tanto su porción mítica como su porción humana se funden en un solo ser. La afrenta del pueblo que se resume en haber faltado a la palabra de don Goyo y volver a cortar mangle luego de su fracaso en la pesca. La estructura axiológica que controla este capítulo no se enfoca tanto en don Goyo quien es un ente total y casi perfecto, que asume una figura redentora, similar a la de Jesucristo. El pueblo admite su error luego de la muerte de su líder. Cusumbo pasa a ocupar su puesto, después de todo, él fue quien demostró más habilidad en la pesca, oficio que los liberaría de la condena pronosticada por el mangle viejo.

El siguiente cuadro rescata el quiebre axiológico que experimentan los personajes en la novela.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 87.

	Capítulo 1	Capítulo 2	Capítulo 3
Punto de quiebre	Descenso de lo mítico a lo real	Confirmación de lo mítico al escuchar al mangle viejo hablar	El aspecto mítico que había descendido y que había quedado latente sale a flote.
Sistema axiológico	Anuencia de Cusumbo dentro de la familia de don Goyo	La toma de una decisión aparentemente incongruente pero que garantiza el bienestar del pueblo	Autosacrificio por el bien del pueblo y para pasar la posta a Cusumbo encargado de aleccionar

Como corolario, podemos afirmar que así como las manos en el cuadro de Kingman era el contraste plástico a través del cual el sentido del cuadro adquiriría resonancias que iban más allá de lo simplemente costumbrista, el punto de quiebre en el sistema de conducta construido en el espacio narrativo de la conducta apunta a dar matices al aspecto mítico fantástico del protagonista, don Goyo.

3.3.2. *Sememas y pinceladas*

Continuando con el análisis de lo extrasémico, tenemos con punto de partida para este análisis las nociones de lo *orgánico* y lo *ajeno*. Lo propiamente narrativo es lo orgánico en la *Don Goyo*, mientras que aquello que pertenece a un sistema pictórico y que entra a formar parte de un sistema narrativo se lo considerará lo ajeno. Revisemos algunas citas, donde explícitamente se recurre al color como parte de la descripción del espacio.

“La madrugada salía en fuga, sobre el lomo verdi-negro de las islas.”⁶¹

“Una sonrisa de nueva vida policromó el ambiente”⁶²

“El estero, bajo el brazo solar, tornábase lechoso cobrizo”⁶³

⁶¹ *Íbid.*, pág. 170.

⁶² *Íbid.*, pág. 149.

⁶³ *Íbid.*, pág. 91.

“Sobre el prodigio ancestral de sus paredes se adherían colores del pasado, como manos traidoras”⁶⁴

“La borrachera les daba aspecto de desdibujos de agua fuerte.”⁶⁵

“Brochazos de sombra se prendieron en las cosas”⁶⁶

El color ingresa en la narración ya sea como sustantivo, adjetivo o verbo. La tendencia siempre será la adjetivación de las cosas, el resaltar las cualidades de un objeto. Pero también se nota cierto deseo de convertir las cosas, de volverlas extrañas, irreconocibles, darles una característica poco común.

El color, la luz, la sombra al ser entes ajenos tomados de un código distinto vuelve distintas a las cosas, les da una pátina de extrañeza. Y por tanto, al ser un ente que entra desde un código diferente necesita de un elemento que lo ejecute: el brazo solar, la borrachera, la madrugada, la sonrisa. Lo pictórico no se halla en la esencia narrativa *hic et nunc*. Estos elementos recogen los rasgos pictóricos que yacen en el lector por el simple hecho de compartir el código cultural de la novela, los impregna en la narración y pasa a constituirse en signos narrativos. Al igual que la letra R sobre un paisaje de Klee (ver anexo 1) se vuelve ícono, signo pictórico, al formar parte de una zona informativa del cuadro.

⁶⁴ *Íbid*, pág. 60.

⁶⁵ *Íbid.*, pág. 81.

⁶⁶ *Íbid.*, pág. 31.

4. CONCLUSIONES

4.1. Conclusiones

Los tres acápites que componen el capítulo 3 de la presente tesis han aplicado la metodología propuesta por Lotman que establece tres zonas por las cuales un sistema textual entra en contacto con otros sistemas que componen una sola semiósfera. Estas tres zonas son el estudio de los isomorfismos de ambos códigos (textual y pictórico), la identificación de los tropos y su función dentro de la cadena narrativa en la novela y del recorrido de la mirada en los cuadros. Y, finalmente, la identificación de los elementos extrasémicos propio de ambos lenguajes.

A partir de este trabajo hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- El sentido del espacio (ciudad-islas) se formula a partir de un sentido de caos primigenio que se va reduciendo conforme los personajes se van adaptando a ellos. Estas unidades semióticas cambian de acuerdo a la perspectiva del personaje que los atraviesa, de acuerdo con las relaciones de choque y aproximaciones entre el personaje y el espacio que ocupa. Del mismo modo, en los cuadros *La selva* de Oswaldo Guayasamín y *Oasis No.2* de César Faini, el sentido se extrae y deriva del recorrido de la mirada. La composición de los cuadros enfoca nuestra percepción en determinadas zonas informativas que van aumentando conforme vamos descubriendo nuevos significados en cada recorrido de la mirada. El isomorfismo que une a los dos códigos será, pues, las relaciones entre los personajes y el espacio (en el caso de la novela) y la disposición de los actantes dentro del espacio pictórico, según la carga de información de cada elemento.
- Los personajes protagonistas de la novela, Cusumbo y Don Goyo, se construyen a partir de paralelismos entre uno y otro. Ambos se hallan inmersos en estructuras narrativas a través de las cuales se irán desplazando. Los actantes que sobresalen en los cuadros *La mujer árbol* y *Las redes* de Diógenes Paredes se integran en un sistema jerárquico que funciona según el recorrido de la mirada del espectador. El isomorfismo de ambos códigos está en la presencia de estructuras jerárquicas que se define a manera de marcos que restringen la acción de los personajes y el recorrido de la mirada en el caso de la pintura.

- Otro isomorfismo que acerca a ambos códigos es la capacidad tanto de *Don Goyo* como el cuadro *Estibadores* de Leonardo Tejada de formar autorreferencias en relación (o en contraposición) de las cuales se irá cargando de sentido a los acontecimientos siguientes. En la novela los relatos de don Encarnación y la alocución del mangle viejo son referencias que sirven para dotar de cierta presencia extraña al río y al manglar. En cambio, en el cuadro *Estibadores*, las referencias que llenan de sentido a los actantes se basan en la direccionalidad de los formantes figurativos y de la acumulación progresiva de los elementos en un determinado punto del cuadro.
- Los cuadros Sin título de Segundo Espinel, Escena subconsciente de Napoleón Paredes, *Tierra, mar y aire* de Galo Galecio y *Laberinto colgante* de Solá Franco trabajan con los tropos reiteración, animismo, símil y metáfora, respectivamente. El paralelismo de estos tropos con los que hallamos en la novela de Demetrio lo constituye la función que cada cual desempeña dentro de sus respectivos espacios narrativos.
- Lo extrasémico de ambas códigos (lingüístico y pictórico) se basa, en la novela, de las características axiológicas del protagonista don Goyo que van cambiando, atenuándose o acentuándose distintamente en cada capítulo de la novela. Lo extrasémico en el cuadro *La visita* de Eduardo Kingman se enfoca en la desproporción y en la acumulación de expresividad en el detalle de las manos.
- Lo expresamente pictórico que se halla en la *Don Goyo*, es decir, las referencias a colores, sombras, luces, etc., es un caso de lo extrasémico que pasa a convertirse en un elemento sémico dentro de la composición novelesca, pero que a la postre mantiene ese carácter de ente extraño con lo cual las cosas así descritas adquieren un aire de extrañeza.
- Los grados de vinculación entre la novela y lo pictórico son por isomorfismos, por la función de los tropos dentro del universo narrativo y pictórico, respectivamente, y por la determinación de lo extrasémico. Un caso aparte serían las ilustraciones que sobre la novela de Demetrio Aguilera se han hecho, cuyo grado de vinculación lo marcaría *Don Goyo* como referencia única.

- Cada obra tiene sus propias formas, métodos y estructuras para crear sentido. El sentido, pues, difiere según quien contempla el cuadro, según la propuesta temática, cromática e ideológica que contenga. Lo que sí coincide son, pues, dichas formas, métodos y estructuras.
- El símbolo en *Don Goyo* es el mangle. Este elemento es capaz de expandir y aumentar los múltiples sentidos. Dentro de la pintura, encontramos al mangle en varios autores ecuatorianos, pero de los aquí estudiados descubrimos un mangle en el cuadro mujer árbol de Diógenes Paredes. En este cuadro también lo vemos como un símbolo por acercarse a la humanización del árbol, cuyas resonancias filosóficas lo podemos comprobar en el poema *Árbol adentro* de Octavio Paz.

4.2. Un cuadro llamado *Don Goyo*

La novela de Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, a la luz de lo que esta tesis ha rescatado, podría ser leída, comprendida, interpretada en otro sentido distinto al que la tradición le ha otorgado. El concepto de recorrido de la mirada que la semiótica pictórica utiliza es método genuino para abordar esta novela. Ver a los personajes que caminan que desembocan a determinado lugar. Pensar en Cusumbo como en vehículo a través del cual se entiende a don Goyo o viceversas. Ver a don Goyo como el camino predestinado a Cusumbo, etc.

Cabe también ver a esta novela como un conjunto de componentes que reflejan a otros componentes, situaciones que sirven de modelos a otras situaciones. El asesinato que comete Cusumbo contra el blanco y su mujer es un reflejo del asesinato simbólico que se produce a los mangles. O entender que la impresión que causan en Cusumbo los relatos de don Encarnación es la misma impresión que causa la voz del mangle viejo a don Goyo.

El concepto de contraste pictórico que habíamos utilizado en el capítulo 3 de esta tesis bien se podría utilizar como un recurso para determinar si los múltiples “blancos” que aparecen en la novela no son un mismo blanco. O que el blanco don Carlos, el único que tiene nombre en la novela, difiere del resto precisamente porque está nominado, porque tiene un elemento eidético que lo iguala a Cusumbo y a don Goyo.

Estas y muchas otras herramientas arrojaría una interpretación visual y narrativa que la novela demanda.

¿Qué es *Don Goyo*? Fijar esta novela en un contexto no significa, de acuerdo con lo que sugiere Lotman, escudriñar en los motivos que inspiraron a Demetrio Aguilera Malta para escribirla, no es tampoco citar el año de publicación, 1933 nos dice poco. Enumerar la ficha bibliográfica de la novela es sepultarla, encasillarla, etiquetarla. *Don Goyo*, al igual que la mayoría de novelas cuyo título es un nombre propio, es un ser vivo. En su condición de patriarca que camina desde lo real a lo mítico y de lo mítico a lo mágico, lejos de ser el eco de una voz colectiva, Don Goyo es la íntima huella que deja la costumbre.

Escrita en tres partes, *Don Goyo* narra tan solo un hecho: el diálogo que mantiene este y el gran mangle. Lo demás, la vida de Cusumbo, la explotación del blanco, la unión de Cusumbo y la Gertru solo son reflujos de este hecho fundamental, la fusión e identificación del patriarca con el símbolo de la región. Para Lotman, la fórmula es sencilla, si hay fusión tiene que haber contraste. Los pares de opuestos que atraviesan la novela, por ejemplo, Guayaquil-el Cerrito de los Morteños, Don Goyo-Cusumbo, el mangle-el río, semantizan la acción de los personajes. Cusumbo en Guayaquil o está enfermo de sífilis o está borracho. La semantización se ensancha. Guayaquil no adquiere un pulso negativo sino que llena de significado el malestar que sufre Cusumbo. Así pues, Guayaquil no significa en tanto antítesis del Cerrito de los morteños o de las islas que se mencionan a lo largo de la novela, Guayaquil significa en tanto expresión, modificación según el personaje que la habite. Imaginemos en pintura *La Balsa de la Medusa* de Gericault, la composición oblicua de izquierda a derecha traduce la desesperación, la angustia de los naufragos. Si el pintor hubiera optado por componer la pintura de otro modo, se habría notado el despojo de significado. El llamado de auxilio del tripulante de la balsa carecería de valor, sería tan solo una señal de despedida.

Tras la conversación de don Goyo con el mangle viejo, en el que se expone una queja contundente y una previsión de las malas intenciones del blanco, el pueblo deja de cortar mangle. Se produce el callejón sin salida: si no pueden cortar mangle, principal medio de economía de la región, y no saben nada del arte de la pesca, el pueblo está destinado a sucumbir, pero quien realmente sucumbe es don Goyo. Se agolpan en un solo acto el sacrificio redentor y la sucesión del cacicazgo. Cusumbo se casa con la hija de don Goyo. Cusumbo tiene el arte de la pesca en sus manos, por tanto, el pueblo está salvado.

Hay un principio que señala Yuri Lotman según el cual “el efecto del tropo no se produce por la presencia de un ‘sema’ común (a medida que aumenta el número de los ‘semas’ comunes la efectividad del tropo disminuye, y la identidad tautológica hace

imposible el tropo), sino por la inserción de los mismos en espacios semánticos incompatibles y por el grado de lejanía semántica de los 'semas' no coincidentes.”

La forma cómo entra la pintura en el texto es por la retórica (los tropos), el puente entre estos dos sistemas (pictórico-textual) lo conforman los símbolos. Porque basta que una reiteración, una metáfora, un símil o una descripción dispare significados al interior de un cuadro y de un texto para que se lo considere símbolo. El símbolo por ende, traduce, vincula ambas semiósferas.

El argumento de la novela condensa elementos de génesis, anunciación, redención (símbolos bíblicos) que trashuman un dolor individual y un bienestar colectivo. En el cuadro de Paúl Gauguin *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*, se hallan estos mismos elementos pero la carga semántica de los diversos actantes de que se compone la obra depende de la ubicación de los formantes figurativos dentro del espacio pictórico. En este cuadro no existe fondo ni primer plano. La jerarquización de cada signo-objeto dentro del lienzo se desprende del recorrido de la mirada propio de cada espectador. La carga semántica de los personajes en la novela, por el contrario, depende. Del mismo modo, en el cuadro de Gauguin, el sentido se extrae y deriva del recorrido de la mirada. La composición de los cuadros enfoca nuestra percepción en determinadas zonas informativas que van aumentando conforme vamos descubriendo nuevos significados en cada recorrido de la mirada. El isomorfismo que une a los dos códigos será, pues, las relaciones entre los personajes y el espacio narrativo (en el caso de la novela) y la disposición de los actantes dentro del espacio pictórico (en el caso del cuadro), según la carga de información de cada elemento.

El sentido del espacio (ciudad-islas) se formula a partir de un sentido de caos primigenio que se va reduciendo conforme los personajes se van adaptando a ellos.

Estas unidades semióticas cambian de acuerdo con la perspectiva del personaje que los atraviesa, según las relaciones de choque y aproximaciones entre el personaje y el espacio que ocupa.

Cabe también interpretar a esta novela como un conjunto de componentes que reflejan a otros componentes, situaciones que sirven de modelos a otras situaciones. El asesinato que comete Cusumbo contra el blanco y su mujer es un reflejo del asesinato simbólico que se produce a los mangles. O entender que la impresión que causan en Cusumbo los relatos de don Encarnación es la misma impresión que causa la voz del mangle viejo a don Goyo.

En conclusión, la novela de Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, puede ser leída, comprendida, interpretada en otro sentido distinto al que la tradición le ha otorgado. El concepto de *recorrido de la mirada* que la semiótica pictórica aporta es un método genuino para abordar esta novela. Ver a los personajes que desembocan a un determinado lugar. Pensar en Cusumbo como en vehículo a través del cual se entiende a don Goyo o, viceversas, ver a Don Goyo como el camino predestinado a Cusumbo, etc.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Nueva Historia del Ecuador*, <<Época Republicana IV. El Ecuador entre los años veinte y los sesenta>>, edición al cuidado de Enrique Ayala Mora, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1983, págs. 123-162.
- AAVV, *Nueva Historia del Ecuador*, <<Época Republicana III. Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal>>, edición al cuidado de Enrique Ayala Mora, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983, págs 235-253.
- AAVV., *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, edición al cuidado de Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002, pp. 239.
- Aguilera Malta, Demetrio, *Don Goyo*, México D. F., Grijalbo, 1978, pp. 186.
- Ayala Mora, Enrique, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993, pp. 162.
- B. C. E., *Diógenes Paredes*, Quito, Banco Central del Ecuador, pp. 111.
- Calvo Serraller, Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid, Grupo Santillana, 2001, pp. 373.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, 1950.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Barcelona, E.D.H.A.S.A, 1958, pp. 205.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 447.
- Donoso Pareja, Miguel, *El texto como prueba (amorfinos del fútbol y la literatura)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007, pp. 470.
- *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1984, pp. 114.
- Farias, Aníbal, *El lugar de la poesía. Ponencia en el III Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, Cuenca, noviembre, 1984.
- Flores, Inés María (ed.), *100 artistas del Ecuador*, Quito, Dinediciones, 1992, pp. 285.
- Lotman, Iuri, *Estructura del signo artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982, pp. 364.
- *Semiósfera 1. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra,

1996, pp. 267.

- Moreano, Alejandro y otros, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Editorial El Conejo, Quito, 1983.
- Pérez, Galo René, *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, Bogotá, Círculo de lectores, s. d., pp.495.
- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, 1948.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Panorama del arte*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993, pp. 167.
- *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Museo de arte. Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1988, pp. 188.
- «Don Goyo figura grande de la epopeya costeña. Estudio introductorio a Don Goyo», págs. 9-18.
- Rodríguez, Marco Antonio, *Palabra e imagen*, Quito, 2001, pp. 191.

6. ANEXOS

Anexo 1



Paul Klee, *Villa R*, óleo sobre cartulina, 26,5 x 22 cm.