

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
ECUATORIANA**

**“EL ETHOS BARROCO DEL HÉROE COLECTIVO EN *EL ÉXODO DE
YANGANA* (1949) FRENTE A LA EXPANSIÓN DE LA MODERNIDAD
CAPITALISTA”**

MARINA ALEXANDRA JARAMILLO GALÁRRAGA

DIRECTOR: MTR. RAÚL SERRANO

QUITO, 2019

RESUMEN

El éxodo de Yangana (1949) cuenta la historia de un pequeño pueblo de la serranía que reacciona en defensa de su modo de vida natural frente a la expansión de la modernidad capitalista llevada a cabo por el Estado nacional, una estructura despótica e ignorante de las culturas locales, durante las primeras décadas del siglo XX. Enmarcada en el período del realismo social ecuatoriano, la obra de Ángel Felicísimo Rojas intuye la importancia de cuestionar el concepto de civilización y prefiere reivindicar la cultura popular de la ruralidad. Sin embargo, lo atractivo de la obra es la manera por la cual recrea la resistencia del pueblo.

Por tal razón, el presente trabajo de investigación profundiza en la estrategia estética de la obra y la estrategia social de resistencia recreada, y propone que *El éxodo de Yangana* tiene un espíritu barroco en fondo y forma. Es decir, que su estética está en concordancia con el ethos social del pueblo descrito en el relato, y este ethos social corresponde al ethos barroco teorizado por Bolívar Echeverría. El efecto totalizante y ornamental que se observa en *El éxodo de Yangana* remite a una intención teatral o una puesta en escena completa de un drama histórico, lo cual tiene correspondencia con el comportamiento social del pueblo, cuya estrategia de resistencia a la modernidad capitalista, consiste en la total estetización de su vida cotidiana y en “construir su mundo moderno como teatro” lo cual es la propuesta alternativa del ethos barroco.

***A mi querida e ingeniosa mamá,
Marina.***

***Agradezco a todos mis profesores de maestría,
en especial a mi director: Mtr. Raúl Serrano,
y a mis lectores: Dr. Vicente Robalino y Mtr. León Espinosa***

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	i
INTRODUCCIÓN.....	5
1. CAPÍTULO I: LO BARROCO Y LO COLECTIVO EN <i>EL ÉXODO DE YANGANA</i> EN EL CONTEXTO DEL AVANCE DE LA MODERNIDAD.....	9
1.1 Ángel Felicísimo Rojas: su tiempo y su obra.....	9
1.2 El espíritu barroco latinoamericano.....	11
1.3 El espíritu barroco en <i>El éxodo de Yangana</i>	15
1.4 El héroe colectivo superhombre masa y errante.....	19
1.4.1 Un nosotros heroico.....	19
1.4.2 <i>Fuenteovejuna</i> y el libro de <i>El éxodo</i> como temas propiciadores del carácter colectivo de Yangana.....	21
2. CAPITULO II: LA ESTRATEGIA DE LOS DOMINADOS: El ethos barroco del héroe colectivo de Yangana.....	25
2.1 El ethos barroco.....	25
2.2 Yangana entre dos propuestas antagónicas.....	30
2.3 Decoración absoluta: Estetización de la vida cotidiana en Yangana.....	34
2.3.1 La construcción de la campana y los preparativos para la fiesta religiosa: trabajo-fiesta colectiva.....	36
2.4 El momento extraordinario: Ruptura festiva.....	38
2.4.1 La ruptura festiva “El señor del Buen Suceso”.....	39
2.5 El mundo teatralizado del héroe colectivo de Yangana.....	45
2.5.1 La escenificación de <i>Fuenteovejuna</i> : Todos a una.....	46
2.5.2 La escenificación de <i>El éxodo</i> : Sin Dios ni ley.....	48
3. CAPITULO III: TEATRALIZACIÓN DEL MUNDO.....	52
3.1 Representación absoluta.....	52
3.1.1 Esquema teatral.....	56
3.1.2 Los personajes-actores.....	59
CONCLUSIONES.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	69

INTRODUCCIÓN

La idea del estudio de *El éxodo de Yangana* con enfoque en el *ethos* social de su héroe colectivo, surge por el interés en la estrategia social de resistencia colectiva que un pequeño pueblo serrano pone en práctica para hacer frente al momento del advenimiento de la modernidad capitalista recreado en esta obra.

Enmarcada dentro del periodo del realismo social, la obra de Ángel F. Rojas puede entenderse como la historia de los pueblos apartados que reaccionan en defensa de su modo de vida comunitario frente a la expansión del poder de los Estados modernos durante el siglo XX. Proceso que fue conflictivo por la forma agresiva en que se pretendió sustituir la manera natural de vida, considerada como arcaica, en las zonas rurales del Ecuador.

En primera instancia y por intuición, estimé que existe la presencia del concepto “barroco” tanto en la estética como en la temática de la obra. Desde el punto de vista estético, *El éxodo de Yangana* es una obra altamente recursiva. La convivencia de varias estéticas: aperturas líricas, textos antropológicos, legales, periodísticos y teatrales; intertextualidades y recursos como el “manuscrito encontrado”, dentro de su narrativa, le dan un rasgo muy ornamental, lo cual es un elemento muy característico del barroco. En cuanto a la temática, el texto refiere a una época de gran tensión donde existe la presencia evidente de dos fuerzas antagónicas: la fuerza modernizadora y de carácter imperialista, llevada a cabo por el Estado moderno, y la fuerza conservadora, llevada a cabo por el pueblo rural que defiende su modo de vida natural. De modo que si entendemos al barroco como aquel “arte de la contraconquista” que se rebela al clasicismo; pero también como aquel espíritu de época que se hace presente en cuanto hay una fuerza imperialista, entonces ¿se podría intuir que *El éxodo de Yangana* se acerca al concepto del barroco en fondo y forma?

Para responder a esta pregunta inicial de investigación, fue necesario revisar textos de crítica literaria sobre *El éxodo de Yangana* con énfasis en aspectos sociológicos y culturales. He analizado también bibliografía referente al periodo histórico ecuatoriano de la primera mitad del siglo XX, puesto que la novela de Á. F. Rojas fue escrita entre 1938 y 1940 pero publicada en 1949. De los autores ecuatorianos más revisados en esta investigación se encuentran Diego Araujo, Alicia Ortega Caicedo, Jorge Dávila, Benjamín Carrión, Martha Rodríguez Albán, Abdón Ubidia, Edmundo Rivadeneira y Alejandro Moreano. En cuanto a los autores y teóricos del barroco latinoamericano se hace referencia a Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Irlemar Chiampi, Santiago Cevallos y de forma más relevante

por el tema en cuestión, Bolívar Echeverría. Para el tema de la heroicidad he consultado a Rafael Argullol y para el tema técnico de la representación de la multitud en el teatro, Alicia Kirchner.

Con este material, inicio el análisis, confrontación de fuentes y redacción de la tesis que incluye 3 capítulos. En el capítulo I empiezo con la contextualización del tiempo y la obra de Ángel Felicísimo Rojas. Como escritor perteneciente a la Generación del 30, destaco su aporte intelectual a la cultural del país, su vida y pensamiento político y como testigo crítico de las turbulentas primeras décadas del siglo XX. A continuación, se analiza la discusión en torno al barroco latinoamericano, entendido como un concepto que no se circunscribe únicamente al tema de las artes, sino como una herramienta para abordar fenómenos culturales de una época determinada. Por tal razón es importante para este estudio concebir al barroco como un “espíritu de época” como menciona Alejo Carpentier, un espíritu que resurge cada vez que una sociedad pugna contra una fuerza imperialista y se ve obligada a transformarse. Santiago Cevallos concibe el barroco como una “latencia” en el texto hispanoamericano y por su parte Bolívar Echeverría aporta con su estudio sociológico del barroco de los siglos XVII y XVIII y la definición del barroco como un sistema artístico que no se trata únicamente de decoración absoluta sino de teatralización absoluta. Con base a la teorización del barroco de Severo Sarduy y Bolívar Echeverría se resumen tres aspectos para analizar una obra barroca: mecanismo del artificio (referido al privilegio de las figuras retóricas), la parodia (referida a la intertextualidad) y el simulacro (referido a la teatralización).

Estos mismos aspectos son utilizados para analizar *El éxodo de Yangana* en su forma estructural dado que los tres mecanismos del sistema barroco se encuentran presentes en la obra. Como el protagonista de la novela se trata de un héroe colectivo también ha sido necesario indagar su personalidad y característica colectiva. De tal forma que, siguiendo la clasificación de los héroes románticos de Rafael Argullol, encontramos que el pueblo de Yangana puede personificar a un superhombre-masa, de espíritu superior, un héroe acorralado que afronta la adversidad de la época. Y como también es un “réprobo colectivo” en marcha de huida, puede personificar al héroe errante, aquel que realiza un viaje de autoconocimiento. Por otra parte, los temas que propician el carácter colectivo son *Fuenteovejuna* y el libro bíblico de *El éxodo*. Ambas intertextualidades sirven para definir la identidad colectiva del pueblo y fruto del análisis comparativo también se destaca los paralelismos de las líneas argumentativas y, además, las similitudes de los caracteres de los

protagonistas colectivos: El pueblo de Yangana con el pueblo de Fuenteovejuna y el pueblo hebreo.

El capítulo II aborda lo substancial del trabajo de investigación, que es la identificación del *ethos* social que pone en práctica el protagonista colectivo de Yangana para resistir el avance de la modernidad capitalista en el espacio social e histórico recreado en la obra. Para esto, el texto imprescindible a consultar es *La modernidad de lo barroco*, de Bolívar Echeverría. En primer lugar, es importante hacer una síntesis del concepto del *ethos* barroco como una estrategia espontánea de supervivencia o modo de ser de los dominados para hacer vivible lo invivible (Echeverría, 2000). Consiste en convertir al mundo real en un mundo representado, como una especie de escape mediante la construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia en donde su forma natural de vida es rescatada de un estado de devastación (Echeverría, 2008, p. 5). De esta manera se analiza, primero la circunstancia antagónica que vive el pueblo de Yangana, precisamente en el momento de la expansión más formal y efectiva del Estado modernizador en su territorio, lo cual trastoca irreversiblemente su modo de vida y ocasiona una reconfiguración cultural. A continuación se profundiza en la estetización de la vida cotidiana de Yangana que es precisamente uno de los rasgos más notables de la narración. Es decir, cómo el texto describe con tanta fidelidad la vida cotidiana de Yangana bajo la condición del disfrute de lo bello, de la necesidad de la experiencia estética durante el trabajo, así como el desinterés del pueblo por dividir el tiempo productivo del tiempo improductivo de la ruptura festiva.

Conducta barroca que Echeverría diferencia de la vida cotidiana de la modernidad capitalista en donde la división de ambos momentos es imperativa para que no afecte al productivismo intenso del capitalismo (2000, p. 194). Se analiza también el momento extraordinario de la última ruptura festiva de Yangana en el que se pasa de una revolución imaginaria a una revolución real, y en donde el recurso de la teatralización o escape imaginario cumple un factor determinante en el desarrollo de los siguientes acontecimientos que desembocarán en un importante cambio social y cultural de la población.

Finalmente, el capítulo III se centra en el ánimo totalizante con el cual la novela parece haber sido construida. Como si Á. F. Rojas hubiera buscado representar un gran drama escénico con todos los componentes teatrales posibles. Un drama sobre el conflicto del despojo de tierras comunales por parte de terratenientes y el Estado, pero con una intención de puesta en escena absoluta. De modo que si es “asunto del arte la puesta en

evidencia del ethos de una sociedad” (Echeverría, 2000, p. 37) en un momento histórico determinado, se podría proponer que *El éxodo de Yangana* reproduce el comportamiento social de aquella época, el cual parece barroco y por tanto radicalmente teatral para resistirse a la modernidad capitalista.

CAPÍTULO I

LO BARROCO Y LO COLECTIVO EN *EL ÉXODO DE YANGANA* EN EL CONTEXTO DEL AVANCE DE LA MODERNIDAD

1.1 Ángel Felicísimo Rojas: su tiempo y su obra

Ángel F. Rojas (Loja, 1909 - Guayaquil, 2003), narrador, ensayista y catedrático. Nace a inicios del siglo XX en pleno contexto de inserción de Latinoamérica en el capitalismo a nivel mundial y con el liberalismo en el poder a nivel nacional. A partir del arrastre de Eloy Alfaro en 1912, se forma un régimen plutocrático y el liberalismo pasa de ser un partido de revolución a un partido del orden (Moreano, 2002, p. 17). Así llega la década de los 20 con la crisis de la Revolución liberal, crisis económicas, levantamientos populares, el trágico episodio de la matanza obrera en Guayaquil en 1922 y el impacto de la depresión económica internacional de 1929. Entonces surge una voluntad de gestar un Estado nacional desde abajo que contemple la participación de movimientos sociales y culturales de las clases subalternas. Se forma la izquierda de la que Rojas es parte como miembro del Partido Socialista, y paralelamente emerge la llamada "Generación del 30". Escritores que se propusieron hacer una literatura que evidencie la multiculturalidad marginada del país, con acento social y a manera de escritura fundacional (Ortega Caicedo, 2004, p. 19). Una generación que "se propuso relatar los avatares de un mundo desplazado y, a la vez marginado, como efecto del impacto modernizador" (p. 21). Por un lado, interesado en la recuperación del pasado, la tierra, sus gentes, mitos, leyendas y lenguajes en el momento justo en que parecían desintegrarse a causa del arrollador impacto de la modernidad. Y por otra parte, denunciar la situación de precariedad de ciertos sectores sociales urbanos. Esta etapa de realismo social del que Á. F. Rojas es considerado su epígono (Araujo, 1979, p. 18), se cierra, según la crítica, con su obra narrativa fundamental: *El éxodo de Yangana* (1949).

La voluntad para construir una cultura popular desemboca en la revolución popular del 44 con Velasco Ibarra a la cabeza, apoyado por los socialistas, entre ellos Á. F. Rojas, dando fin al gobierno de Arroyo del Río, y en ese proceso Rojas ocupa las funciones de Contralor General de la Nación. Sin embargo, este periodo político termina en fracaso por debilidades políticas, carácter de la burguesía y del Estado (Moreano, 2002, p. 46). La década del 40 es de importantes eventos nacionales e internacionales y de mucha actividad

para el escritor lojano. Años antes, incluso, su actividad política lo lleva a prisión por algunas semanas en el 41 combatiendo al gobierno de turno, tiempo que emplea para escribir *Curipamba*. El Ecuador es invadido y desmembrado por el ejército peruano en 1941 y siente los efectos de la Segunda Guerra Mundial. Las ciudades crecen en población rápidamente debido a la migración del campo. En lo económico, el país se encuentra en la etapa bananera, la clase media de profesionales, intelectuales y pequeña burguesía crecen, y se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944).

Por su condición de migrante de provincia, Á. F. Rojas observa desde su perspectiva las dinámicas sociales en relación con el Estado nacional en proceso de expansión y el impacto de los primeros momentos de modernización en los pueblos pequeños. Es influenciado por la lectura de ensayistas de la región y puede notarse un acercamiento al argumento de José Martí en cuanto a “la necesidad de que los pueblos latinoamericanos resistan la penetración cultural estadounidense, y la importancia de definir sus rasgos identitarios” (Rodríguez Albán, 2009, p. 155). Así se observa que *El éxodo de Yangana*, escrita entre 1938 y el 40, adquiere una perspectiva amplia al mostrar una población protagonista diversa, como la del continente latinoamericano en actitud de resistencia ante el avance de la modernidad. En 1946 publica la colección de cuentos *Un idilio bobo*, en 1948 *La novela ecuatoriana*; trabajo crítico de referencia donde estudia el desarrollo del relato en el Ecuador con la introducción del contexto social e histórico de la época. Se desempeñó como profesor de Economía Política en la Universidad de Guayaquil hasta 1981. A partir de entonces se dedicó a su actividad profesional de abogado y fue autor de varios artículos periodísticos. En 1983 sorpresivamente publica *Curipamba*, novela escrita 40 años atrás. En 1997 aparece *El busto de doña Leonor*, un libro de cuentos y en 2002 la novela *El club de las machorras*. A sus obras se suma *Banca*, novela escrita en sus años de juventud entre 1931 y 1933. En 1997 su actividad literaria es reconocida con el Premio Nacional “Eugenio Espejo”. Fallece en Guayaquil el 19 de julio de 2003.

Considerado como una de las grandes figuras de la literatura ecuatoriana del siglo XX. “Novelista de largo aliento” (Dávila Vázquez, 1998, p. 67) y a la vez “un gran poeta en prosa” (Carrión, 1958, p. 186). De su estética se destaca un acercamiento entre realismo y vanguardias. En su escritura puede verse una clara intensión de renovación temática y técnica. Rompe con la linealidad narrativa e incorpora nuevos recursos estilísticos. (Rodríguez Albán, 2006, p. 273).

Como es un escritor lojano que “sigue amando desesperadamente su tierra, cuyos contornos dibuja con arte esmerado” (Rojas, s.f., p. 214), se ubica en el lado contrario del discurso dominante de la modernidad que condena las conductas rurales como bárbaras o no civilizada. Presenta al mestizo y su compleja identidad y aporta con la representación literaria de la vida cotidiana de la ruralidad. Es un escritor que ya desde los años 40 intuye la importancia de cuestionar los discursos hegemónicos de desarrollismo, productivismo, la idea única de progreso y la desconexión con la naturaleza.

1.2 El espíritu barroco latinoamericano

La discusión en torno al barroco tiene una larga tradición en América Latina. El término barroco resulta ser, de cierto modo ambiguo, debido en parte, por la serie de definiciones de índole académicas. Sin embargo, se ha convenido que es un concepto que no se limita únicamente a las artes, sino que puede ser utilizado para abordar fenómenos estéticos y culturales no solo de los siglos XVII y XVIII, sino también contemporáneos. A nivel semiótico, el barroco puede ser comprendido “como un modo de percibir, imaginar, simbolizar y representar una época determinada” (Moreano, 2018, p. 3).

Alejo Carpentier aborda el barroco como un espíritu de época, indica que es un error considerar el barroco tan solo como una creación del siglo XVII sino que, parafraseando a D’Ors, el barroco es una “pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de la historia” (2002, p. 335), cada vez que existe una fuerza imperialista. Más que un estilo histórico, lo barroco es un espíritu, explica Carpentier, que se manifiesta en el arte de una sociedad en plena transformación y se encuentra en el “momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo” (2002, p. 344). Como se sabe, el barroco de las Indias del siglo XVII y XVIII se desarrolló en el contexto del conflicto entre el centro imperial europeo y las periferias que eran los territorios americanos. Época colonial en donde, paradójicamente, como lo explica Bolívar Echeverría, fueron justamente “los bárbaros” americanos quienes practicaban la civilización con mayor intensidad, aún más que los mismos “civilizados” (Echeverría, 2008, p. 9). Con tanta admiración por la cultura y ciencia europea, que sobre-imitaron o realizaron una re-creación del mundo europeo pero de una manera tal, que al final resultó en algo completamente diferente: la creación de artes y cultura en general, al extremo del artificio y la decoración, es decir, a modo barroco. Como señalan los críticos e historiadores acerca del arte barroco caracterizada por la voluntad de crear formas artificiosas, la fascinación por el verbo culto de los artistas y escritores de la colonia para

elaborar arte y poesías barrocas. Lo cual da la clave de la especificidad barroca de América Latina de los primeros siglos.

Siglos más adelante, este espíritu barroco se presenta nuevamente en la era de los Estados oligárquicos, de la entrada de lleno de América Latina en el capitalismo occidental, de la influencia de la corriente socialista y la crisis del liberalismo; y cuando el dilema de civilización y barbarie, donde, en teoría, gana el progreso y las democracias modernas, pierde sentido por irrealizables. De modo que, si en el siglo XVII el barroco captó las relaciones coloniales en donde se liquidaron las culturas precolombinas, también tuvo razones para presentarse en las primeras décadas del siglo XX donde pone en evidencia el conflicto poscolonial entre los Estados modernos despóticos y las culturas tradicionales todavía subsistentes en el continente.

En este sentido, Santiago Cevallos llama a este espíritu que Carpentier alude, como una “latencia”: “siguiendo al peruano Julio Ortega se podría afirmar que el Barroco es el modelo o la estética latente del texto hispanoamericano” (Cevallos, 2012, p. 13). Un continente americano en constantes estados de transformación, mestizajes, simbiosis y resistencias a colonizajes. Como si el barroco fuera un arte constante que siempre resurge para rebelarse contra la autoridad del clasicismo y el imperialismo, pero siempre de una manera paradójica: re-creando el mundo del conquistador en el suyo, disfrazándose de él, imitándolo al punto de teatralizarlo, lo cual terminaría, podría decirse, tergiversando totalmente el modelo de dominación del conquistador. En resumen, Lezama Lima, con su célebre frase, lo sintetiza así: “el barroco es el arte de la contraconquista”.

¿Pero cómo se refleja precisamente ese espíritu renacido del barroco en la literatura latinoamericana? La coincidencia que tienen las poéticas (neo) barrocas latinoamericanas del siglo XX es el interés por reconstruir lo destruido, que finalmente resulta, en realidad, en la construcción de algo nuevo. Esto es, como explica Chiampi, la difícil tarea de poner en diálogo un pasado de fragmentos y ruinas de nuestras culturas ancestrales con el presente de la modernidad: “el muerto que continúa hablando, un pasado que dialoga con el presente a través de sus fragmentos y ruinas” (citado en Cevallos, 2012, p. 29) lo cual irremediamente lleva a concebir un producto nuevo.

Sobre el método, del barroco se ha dicho que se inclina por la exaltación de la naturaleza abundante. Que hace una apropiación de la artificialización y de lo hiperbólico con afán totalizante; que se caracteriza por su necesidad por complicarse, cargarse de artificios y

de símbolos según Sarduy (citado en Martínez, 2015, p. 286), lo cual es pretexto para el uso suntuoso y exuberante del lenguaje. Que se basa en una estetización exagerada, muy emparentada con el imaginario religioso americano que pone a la ritualización como núcleo estructurador de la vida. (Echeverría, 2000, p. 196). Un arte que visto desde el clasicismo ha sido valorado de manera peyorativa:

“Barroco” ha querido decir: a) *ornamentalista*, en el sentido de falso (“berrueco”), histriónico, efectista, superficial, inmediatesta, sensualista, etcétera; b) *extravagante* (“bizarro”), tanto en el sentido de: rebuscado o retorcido, artificioso, exagerado, como en el de: recargado, redundante, exuberante (“tropical”), y c) *ritualista* ceremonial, en el sentido de prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico (“asfixiante”).

El primer conjunto de adjetivos subraya el aspecto *improductivo* o irresponsable respecto de la función del arte; el segundo su lado *transgresor* o de-formador respecto de una forma “clásica” y el tercero su tendencia *represora* de la libertad creativa. (Echeverría, 2000, p. 42).

Para Bolívar Echeverría, estas definiciones son solamente los aspectos más superficiales del Barroco, lo que se puede ver a simple vista. Lo que está detrás de la ornamentación o de la decoración absoluta del Barroco, es una intención teatral. El Barroco, partiendo de un respeto incondicional al canon clásico, busca “retro-traer el canon al momento dramático de su gestación” (Echeverría, 2000, p. 45). Toda esa apariencia rebuscada del Barroco está encaminada a despertar la dramaticidad del canon que supone se encuentra dormida. Sólo que al re-dramatizar el canon tradicional se confunde con su propia dramaticidad, es decir, le pone su propia vitalidad.

La afirmación de Adorno acerca de la decoración absoluta del barroco debería según esto reescribirse o parafrasearse para que mencione no sólo una decoración absoluta sino una teatralidad absoluta de la obra de arte barroca. La afirmación sería esta: “...decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *messinscena* absoluta; como si ésta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que es escenificación y nada más...” (Echeverría, 2008, p. 7)

Así, el ecuatoriano Bolívar Echeverría, define al Barroco por su cualidad decorativa pero, sobre todo, por su cualidad teatral llevada al absoluto. Otro escritor cubano que inicia una teoría o un esquema para caracterizar el barroco es Severo Sarduy en *El barroco y el neobarroco* (1980). Propone como cualidades indispensables: los procedimientos del artificio y la parodia. Dentro del artificio, los mecanismos de sustitución, proliferación y condensación. Dentro de la parodia, la presencia de la intertextualidad e intratextualidad. De las técnicas del artificio, Sarduy explica que el barroco privilegia las figuras retóricas: la metáfora y

metonimia, así como otras técnicas de juegos de palabras. En sí, una práctica de experimentación y derroche del lenguaje. De los dispositivos de la parodia destaca la intertextualidad, “la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superficie del mismo” (Sarduy, 1980, p. 177), y afirma que: “solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor” (p. 175). La intratextualidad: “textos en filigrana” que el autor desliza entrelíneas para hablar de la misma obra, para señalar la “obra en la obra” (p.180).

Puede decirse, a modo de síntesis, que las definiciones que explican el comportamiento artístico barroco latinoamericano, más allá del aspecto ornamental evidente, tienen que ver con el desplazamiento y transformación del discurso hegemónico del canon tradicional a través de una re-dramatización de éste para re-construir lo precedente, lo cual eventualmente resultará en una creación nueva. Un sistema artístico que, siguiendo la teorización de Sarduy y de Echeverría, se vale, en resumen, de los mecanismos del artificio, la parodia y el simulacro (referido a la teatralización).

La brasileña Irlemar Chiampi, en *Barroco y modernidad* dice que “todo debate sobre la modernidad y su crisis en América Latina que no incluya el barroco resulta parcial e incompleto” (citado en Cevallos, 2012, p. 27). Siguiendo este postulado, cabe preguntarse qué obras literarias han despertado el reconocimiento de una latencia barroca más manifiesta en las estéticas de la literatura ecuatoriana, especialmente aquella que se plasmó de frente, “a contrapelo de la modernidad” (Ortega Caicedo, 2004, p. 20) en los inicios del siglo XX. Al referirse a la dificultad de Agustín Cueva por clasificar la literatura ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX como formas de expresión signadas por “el realismo, el expresionismo y el naturalismo”, Santiago Cevallos subraya que tal dificultad se debe a la no consideración del barroco en el análisis de la Generación del 30:

Pues si bien Cueva se refiere a la dificultad de encasillar la literatura ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX, sólo nombra al realismo, el expresionismo y el naturalismo como estéticas en convivencia. Pero sería justamente el Barroco (...) el discurso que operaría también en dichas propuestas literarias. (Cevallos, 2012, p. 40)

Y agrega que: “sin entrar a discutir lo acertado o no de la concepción de Cueva (...) quizá uno de los aspectos que lo llevan a postular una crisis de la literatura ecuatoriana posterior tiene que ver con su no consideración del Barroco en el análisis de esta generación” (Cevallos, 2012, p.40). Si bien es cierto, los estudios para analizar las

particularidades e innovaciones estéticas de las literaturas del 30 se han hecho a partir del abordaje de la vanguardia hispanoamericana, es interesante ampliarlos con el instrumento del barroco para encontrar más respuestas acerca del discurso tradicionalmente crítico de la modernidad y cómo lo han enfocado.

1.3 El espíritu barroco en *El éxodo de Yangana*

En referencia a su estética, se ha dicho que *El éxodo de Yangana* es una obra que realiza un acercamiento entre realismo y vanguardia. Se incorporan diversos elementos narrativos, se renueva el lenguaje, se rompe la linealidad temporal y se amplían las temáticas. (Rodríguez Albán, 2007, p. 274) Se puede afirmar que la convivencia de distintas estéticas en el texto nos da un efecto totalizante, como si quisiera abarcarlo todo, un “esfuerzo por construir un mundo completo en miniatura” (Ortega Caicedo, 2017, p. 111), y recrear la escenificación de un gran drama. En la obra de Ángel F. Rojas es posible distinguir los mecanismos del artificio, la parodia y el simulacro que le dan un efecto de ornamentación y teatralización. Puede percibirse que hay una latencia o la presencia del espíritu barroco anteriormente mencionado, que atraviesa tanto la estética como la temática de la obra.

En primer lugar se encuentra el artificio. Los diferentes recursos del lenguaje nos entregan varias imágenes y atmósferas bastante elaboradas y bellas analogías. Por ejemplo, si observamos la imagen del movimiento del pueblo por la montaña: “el pueblo entero se ha volcado y se desliza pausadamente por la gradiente suave que cada vez se acerca más al río, con un movimiento de compás perezoso y solemne que se arrastra como una gota de aceite sobre una pared pulimentada.” (Rojas, 2011, p. 44) Puede imaginarse no sólo el movimiento de “la gota de aceite” resbalando, sino la de una serpiente que baja al río evocando un movimiento selvático. La misma conclusión de la obra tiene un final metafórico entre la aurora blanca y nueva y el “pueblo nuevo”. También es evidente en el texto la presencia del artificio de la enumeración que menciona Sarduy. Desde la primera parte, “La huida de un réprobo colectivo”, podemos percibir una insistencia en lo enumerativo. Por ejemplo, en la galería de retratos de los personajes que son precedidos por el número y la anáfora “viene/vienen” de acento bíblico. Hay enumeración en el informe antropológico de Míster Spark, explicativo de cada aspecto del pueblo con la temática correspondiente. Enumeración en el informe de los aspectos recabados sobre el romance entre Míster Spark y Juanita Villalba en el segundo interludio. Recurso de amontonamiento intencional con datos científicos, biográficos e incluso románticos, que dan cuenta de la vasta historia, naturaleza y

cultura del pueblo serrano y que ocasionan la introducción de distintas texturas lingüísticas en el relato. A esto se suma la conformación rítmica de la obra “como un gran poema sinfónico” (Ubidia, 2013, p. 124). Sus capítulos se dividen a manera de piezas musicales: un preludio, tres partes con sus respectivos interludios y un posludio. Aperturas que abren cada gran capítulo de manera lírica. Por ejemplo, el primer interludio, “La canción beoda de las semillas”, texto de exaltación al poder creador de la naturaleza y la dependencia del ser humano con ella para encontrar su felicidad. Una escritura que despliega un lenguaje exuberante: “con una euforia, un sensualismo, una alegría rabelesianos” (Ubidia, 2013, p. 125). En general, Á. F. Rojas hace uso de varios recursos que crean el aspecto lírico y ornamentado de la obra que la crítica ha resaltado.

En segundo lugar está la parodia. Bajtín (1986) en su concepción de la novela dialógica, había indicado que este género está estrechamente vinculado con la carnavalización. Un espacio en el que ocurre lo múltiple y lo variado, de modo que se activa la pluralidad de discursos, donde se exalta la contradicción del mundo. Y esta carnavalización encarna muy bien en la estética del barroco por su asociación al artificio. Es decir, como resultado de este impulso carnavalesco, la obra puede introducir procedimientos y formas de expresión variados como la intertextualidad y la forma dramática dada la característica dialógica con el fin de mostrar todas las diversas cosmovisiones de los personajes. En *El éxodo de Yangana* se suscita la relación intertextual de un clásico de la Edad de oro española *Fuenteovejuna* (1613) y del libro bíblico de *El Éxodo*. Ambas alimentan la obra sirviéndole de estructura, las dos tramas funcionan como su columna vertebral en la medida que a la referencia de la primera trama le sigue la segunda. Concretamente: al abuso de poder y posterior crimen colectivo de *Fuenteovejuna* le sigue la huida colectiva de *El éxodo* de la Biblia. Pero la obra tiene como característica una estructura no lineal que empieza por el éxodo y posteriormente da varios saltos analépticos. Por otro lado la intertextualidad también produce al personaje colectivo como protagonista. Como aclara Alicia Ortega sobre la intertextualidad en la obra de Rojas:

En la rica trama intertextual que la novela cita y reinventa. El diálogo con la comedia española potencia el aliento político del proyecto estético, en el sentido de apostar por la agencia del sujeto subalterno, mancomunado en la idea de pueblo como personaje colectivo. (Ortega Caicedo, 2017, p. 111)

Estas dos tramas del viejo mundo sirven de base para transformarlas y traducirlas al contexto de un pequeño pueblo andino que atraviesa por similares condiciones de conflicto,

pero expresadas con el tono carnavalesco y las implicaciones de la cultura andina a manera de un “canto paralelo”, parodia. A partir de lo cual la mala comprensión modélica intencional, hace que aparezca su libertad creadora e imaginación en un fértil campo de variaciones para recrear su historia con base a “reutilizar obras anteriores con una nueva intención”. (Dávila Vázquez, 1998, p. 68)

A la obra se suman diversos textos intercalados en diferentes momentos de la narración: canciones, juegos, coplas, recetas y cuentos. Destaca la introducción de un género dramático llamado “Guárdate del agua mansa”. Los habitantes de Yangana, pueblo apasionado por el espectáculo teatral, recurren a esta pantomima como un plan colectivo para parodiar la mentalidad abusiva de los gamonales y autoridades, y demostrar una sólo voz unánime de protesta. Dentro de este texto dramático, que se encuentra en un escenario festivo, se evidencia un afán por olvidar el trasfondo de desesperación e indignación a través del lujo teatralizado y carnavalizado. El lenguaje se encuentra en contrapunto entre el lenguaje popular y el legal, y su discurso devela la crítica a la modernidad y a la primacía del concepto “civilizado”. Como contraparte se intercala otro texto, un género periodístico inserto en la novela que constituye el reverso del anterior, una versión tergiversada del carácter de los yanganenses. Es un texto que figura de oposición o antagonista, cuyo discurso representa el dominante y excluyente que pretende ser aquel que busca construir una realidad homogénea moderna, completamente lejano e ignorante de la realidad de Yangana. Está presente el artificio del manuscrito encontrado a manera de un exhaustivo informe antropológico. Un texto que adquiere un lenguaje científico pertinente para describir la sociedad de Yangana. Se trata de un amontonamiento de datos escritos por un norteamericano cuya mirada pretende ser objetiva en cuanto a la historia, topografía, costumbres, creencias, dieta, indumentaria, gobierno, economía, diversiones, etc.

Por último está el simulacro. *El éxodo de Yangana* es una obra que capta el momento de conflicto con todos los componentes teatrales posibles. Se trata de una puesta en escena de un drama histórico en el que los pueblos se ven atravesados por el dominio de la modernidad capitalista cada vez más cercano. Es una obra que devela una captación de la totalidad, alto grado de artificialización, y se configura, como dice Sarduy al referirse al texto barroco, como una “red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica”. (Sarduy, 1980, p. 175) Es decir, donde el espacio es más importante que el tiempo en la obra, lo cual le da una

característica teatral apropiándose de los más heterogéneos procedimientos y formas de expresión y así la multiplicidad de voces se expresa en varios terrenos. El afán totalizante y la “decoración absoluta” de la obra se enlaza con su característica teatral, pues contiene aperturas musicales, decoración visual y escenarios diversos donde todo coexiste. Se teatraliza el mundo del intelectual, del líder, de la bella del pueblo, del cura, de los gamonales, etc. Mientras la trama se va desarrollando entre dos dramas a la vez, uno que ya va declinando (su mundo natural) y otro que empieza a proyectarse con más fuerza (el de la modernidad).

Sobre lo temático, la obra de Ángel F. Rojas manifiesta la desobediencia de un pequeño pueblo andino ante la autoridad del Estado. Introduce el tema del debate sobre civilización y barbarie al cuestiona el enaltecimiento de la *civilización* y reivindica la cultura popular de la ruralidad considerada como *bárbara* por la modernidad, anticipándose al pensamiento de Roberto Fernández Retamar con su ensayo *Calibán* de 1971 que reconoce y celebra la cultura latinoamericana con sus matices *bárbaros* (Rodríguez Albán, 2006, p. 61). El espíritu barroco está presente en *El éxodo de Yangana* en la medida que este texto plantea una postura de resistencia ante el avance de la modernidad, entendida como una fuerza imperialista superior e inevitable, lo cual provoca un momento de transformación en esta sociedad e implica una reconfiguración de su identidad y el paso a una nueva realidad social. Esta colectividad ficcional no solamente representa la voz rural de una organización social tradicional en un momento de conflicto con el Estado nacional, sino que además manifiesta una estrategia de supervivencia animada por su deseo de no dejar morir su forma natural de vida. Una estrategia elaborada espontáneamente por esta población dirigida a resistir, a la vez que trata de convivir en el sistema que se le impone, y así neutralizar los efectos de esta realidad contradictoria mediante la adopción de un ethos social que Bolívar Echeverría define como “el ethos barroco”. Tema que será tratado con más profundidad en el siguiente capítulo de este trabajo.

Podría decirse que la obra de Rojas se anticipa al primer renacimiento del barroco, aquel que se dio alrededor de la mitad del siglo XX en América Latina originado por vertientes del pensamiento de intelectuales tales como Pedro Enriquez Ureña, Roberto Fernández Retamar, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy, entre otros, quienes resignificaron y legitimaron el barroco como un estilo recurrente de un continente mestizo en permanente creación y localizándolo en el campo general de la cultura a manera de un ser cultural latinoamericano. Á. F. Rojas escribe *El éxodo de Yangana*, tal vez

intuyendo las permanentes crisis de efectividad de las democracias modernas protagonizadas por Estados despóticos-oligárquicos de tal modo que manifiesta la resistencia del pueblo ante la autoridad como la idea central del relato en una época caracterizada por ser expansiva y renovadora. Reivindica la vida natural de las poblaciones rurales en constante tensión con la modernidad y revaloriza temas de nacionalismo cultural latinoamericano.

1.4 El héroe colectivo superhombre-masa y errante

El proceso de formación del personaje colectivo en *El éxodo de Yangana* tiene tres etapas: fragmentación, personalidad y transfiguración heroica. Inicia en la Primera parte con “La Huida de un réprobo colectivo” que corresponde a la presentación fragmentada de personajes, que van con el estribillo viene/vienen como “todo un rico universo de caracteres y situaciones” (Dávila Vázquez, 1998, p. 68) o como una exposición de “retratos en acción, en movimiento” (Rivadeneira, 1981, p. 166) en marcha de huida. A continuación, en la Segunda parte “Yangana cuando era pura” se presenta el carácter y la personalidad del conjunto del pueblo a través de la técnica del manuscrito encontrado, un detallado informe sociológico escrito por el personaje Míster Spark que da cuenta de la personalidad común del pueblo, de sus usos y costumbres y que además da a conocer el meollo del problema común que obliga al éxodo de Yangana. En la Tercera Parte “La última alegría de Yangana” se pone en contexto los acontecimientos de abuso de poder sufridos por esta colectividad que desembocan en un tiranicidio y posterior huida. Esta tercera parte adquiere un tono épico en el que todo el pueblo adopta una actitud heroica y de unidad donde se evidencia la fuerza de la voluntad de masa. Ante la actitud implacable del gobierno nacional, los de Yangana se ven abocados a generar una toma de conciencia grupal y transfiguran a héroes. Se ensalza la rebelión pues se ven en el espejo del héroe colectivo de *Fuenteovejuna* y posteriormente re dramatizan la salida épica de Egipto del pueblo hebreo.

1.4.1 Un nosotros heroico

El “yo heroico” de *El éxodo* es un “nosotros heroico”, un “hombre-masa” protagonista, según el mismo autor. Este pequeño pueblo personifica el arquetipo del héroe romántico que percibe su mundo espiritual como superior al de su época. Cuestiona los valores que el mundo civilizado de la modernidad le ofrece y se dignifica así mismo apoyado en su identidad y el reconocimiento de la belleza de su mundo natural. Como explica Rafael

Argullol en *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo* (2008): “El hombre romántico se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu que, al igual que los ejércitos atenienses afrontando a los medos en Maratón a pesar de los adversos oráculos, es capaz de afrontar el adverso signo de su época” (p. 398)

La historia del pueblo de Yangana, una población apartada de las grandes urbes, es la historia de un pueblo-héroe que mira al proceso modernizador como el de una época de la cual se siente excluido e incomprendido. Su adversario, la modernidad, lo acorrala y entonces reacciona con una voluntad de resistencia en modo épico. Sabe que tiene poca posibilidad de vencer, de hecho, tiene todas las de perder frente a la amenaza apremiante de un Estado que poco le conoce y le supera en fuerza, y por eso sólo puede optar por la temeridad y “desesperada violencia del que se sabe vencido de antemano” (Argullol, 2008, p. 399)

A continuación del crimen colectivo, los habitantes queman toda la aldea y todo el pueblo se pone en marcha de huida, convirtiéndose en un “réprobo colectivo”. Un reo de la justicia que emprende un viaje hacia tierras desconocidas, cuya caravana evoca al movimiento en masa del pueblo hebreo, y donde la memoria del pueblo se activa para la búsqueda y mantenimiento de su identidad durante la travesía. Este viaje épico que emprende el héroe colectivo de Yangana es un viaje romántico que consiste siempre “en la búsqueda del Yo”:

Necesita calmar en geografías inhóspitas la herida que le produce el talante cobarde y acomodaticio de un tiempo y una sociedad marcados por la antiépica burguesa. El romántico viaja hacia afuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo. (Argullol, 2008, p. 440)

No siendo ni acomodaticio ni conquistado por el temor, el colectivo de Yangana opta por la posibilidad de enfrentar la lucha, poner a prueba su voluntad, profundizar en su identidad a través de un viaje propicio de autoconocimiento y en el que afronta la muerte, lo cual sugiere las virtudes de todo héroe errante: “Una sociedad en almácigo con una explosiva voluntad de vencer a la muerte era la que resbalaba trabajosamente, lentamente, por el cauce que iban abriendo los machetes en la montaña” (Rojas, 2011, p. 136)

1.4.2 Fuenteovejuna y el libro de *El éxodo* como temas propiciadores del carácter colectivo de Yangana.

Yangana es un pueblo pequeño y remoto que contiene una sociedad heterogénea con sus virtudes y defectos. Un pueblo antiguo que data de la época colonial compuesto por un grupo étnico variado. Debido a su aislamiento, tiene que hacerse autosuficiente y autogobernarse anárquicamente. “Yangana es una aldea símbolo (...) un espacio remoto, clausurado, un microcosmos autosuficiente que es, en el fondo, una metáfora del mundo” (Ubidia, 2013, p. 124). Un pueblo que representa la hibridez de los pueblos latinoamericanos y del mundo, y su esfuerzo por reclamar su existencia dentro de un mundo que prefiere ubicarlo en la periferia de lo occidental:

Viene, en fin, un muestrario acaso cabal de humanidad; un mundo comprimido y abreviado en el que están representados los vicios y las virtudes, los temperamentos y las aptitudes buenas o malas; las grandezas y miserias del hombre; la conducta, el pensamiento, la acción, el hambre, el deseo de no morir, el miedo, el odio y el amor”

Vienen todas las edades humanas. Viejos, jóvenes, adultos, niños, infantes de pecho. Hombres y mujeres, belleza y fealdad; blancos, indios y mestizos; mulatos, zambos y negros; [...] (Rojas 2011, p.135)

Pero el momento que esta sociedad diversa y protagonista empieza a tener una conciencia colectiva y se convierte en “héroe colectivo” es a partir de encontrar su paralelismo con el drama de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Obra teatral del Siglo de Oro español de 1613, cuyo famoso proverbio le sirve al protagonista colectivo de Yangana para agrupar fuerza moral y reaccionar de forma unánime frente a la amenaza. Los antecedentes son similares: así como el protagonista colectivo de *Fuenteovejuna*, el pueblo de Yangana es una víctima del abuso de poder que lo lleva a cometer un crimen colectivo contra el poder gobernante. Los de *Fuenteovejuna* ejecutan al Comendador por conducta inmoral y tiránica, mientras que los yanganenses dan muerte al teniente político y a uno de los gamonales por un viciado control estatal y la cuestión de la apropiación ilegítima del territorio comunal. Frente al miedo a una inminente represión oficial con violencia, ambos colectivos optan por asumir unánimemente la responsabilidad del delito. En ambos casos hay una voluntad colectiva para adjudicarse la autoría del crimen pero como un acto legítimo contra la injusticia, que más bien representa un desafío popular, una cohesión solidaria de todos, antes que un subterfugio para escapar de las responsabilidades individuales. El final de ambas historias se bifurca cuando el destino de Yangana, a diferencia de *Fuenteovejuna*, no

corre con la misma suerte. La rebelión de los fuenteovejunos resulta en final feliz cuando son perdonados por los Reyes Católicos luego de los alegatos justificativos. Mientras que los yanganenses, desprovistos de oportunidad para la justificación, son llevados inexorablemente al autoexilio.

A la trama referencial de *Fuenteovejuna* le sigue la del libro bíblico de *El éxodo*. Ante la manifiesta amenaza del Estado nacional para castigar con severidad al pueblo de Yangana por su crimen, sus habitantes deciden quemar toda la aldea y huir. Esta decisión provoca una emigración en masa compuesta por más de seiscientos yanganenses, comparables en micro escala a los “seiscientos mil” israelitas salientes de Egipto. Como el pueblo hebreo que sale de un contexto de esclavitud, sufrimiento y plagas, así también, los de Yangana “a sus espaldas acaban de dejar algo tremendo” (Rojas, 2011, p. 43), una época reciente de opresión y calamidades. Pese a la tristeza por dejar su hogar, al pueblo le acompaña la misma esperanza bíblica por encontrar la “tierra prometida” en Palanda. La imagen de la gran caravana que se describe en la obra de Rojas, complementa el imaginario que se tendría del relato bíblico: un pueblo numeroso en marcha, acompañado de sus animales y pertenencias que se “desliza pausadamente [...] con un compás perezoso y solemne que se arrastra como una gota de aceite sobre una pared pulimentada” (Rojas, 2011, p. 44). Visto de lejos, anticipa su presencia con una “vibración telúrica” que suena como “una trepidación de rebaño, de cascos de solípedos, de talones humanos” (Rojas, 2011, p. 41). Pero tal “tropel de gente” no se guía solo, sino que requiere la dirección de un patriarca guía. Tal como a Moisés, a Tobías Ocampo le corresponde ser el líder elegido que llevará al pueblo a su destino y, de acuerdo a la tradición, será también el autor que relate los acontecimientos de la gesta.

Ahora, se sabe que la palabra “Éxodo” proviene del latín *exōdus* que significa “salida” pero en la Torá del judaísmo, el texto es conocido como *Shemot*, que significa “estos son los nombres”, el estribillo inicial del libro (Hirsch y Benno, 2017). Lo cual tiene una implicación importante en el sentido que no solo narra la liberación de Egipto del pueblo israelita, sino que, además establece su relato fundacional. Durante el viaje de salida, el pueblo de Israel activa su memoria y construye su identidad nacional: genera su propia consciencia histórica, étnica y religiosa. Les ayuda Dios mediante la dirección, la protección, la entrega de la Ley (los diez mandamientos) y el socorro en tiempo de necesidad (el maná). Así el pueblo israelita adquiere su identidad con recuerdos de un pasado marcado por penurias y escape

en el que afirma su pacto con Dios, y define las pautas para su vida en comunidad y la de las siguientes generaciones. (Hirsch y Benno, 2017). Esta es precisamente la convergencia más significativa con la obra de Rojas, incluso más significativa que el paralelismo con el acto de escape. Al pueblo de Yangana, al igual que al pueblo de Israel, el periodo de la travesía le sirve para preservar y afianzar la identidad del pueblo a través de su memoria popular. “La huida de un réprobo colectivo” es el capítulo que presenta los nombres de los integrantes del pueblo, a la manera bíblica de “estos son los nombres”. Es un viaje al pasado en las vidas de los miembros más esenciales del grupo, cuyas historias se cuentan una por una, antecedidas por anáforas “viene/vienen” de acento bíblico. Es una recolección pormenorizada de sus datos biográficos, sus oficios, sus creencias, mitos y leyendas, juegos populares y artes. Todo un esfuerzo para mantener viva la memoria del pueblo que le servirá para crear su propio relato fundacional en aras de la convivencia en comunidad en el nuevo pueblo que van a fundar.

El autor de *El éxodo de Yangana* hace una clara y explícita alusión a estos dos textos canónicos del viejo mundo para traducirlos en el drama de una pequeña población andina del siglo XX. Rojas quiere que el lector reconozca claramente la presencia efectiva de *Fuenteovejuna* y el libro bíblico de *El éxodo* en su obra. Declara la operación intertextual en el mismo título de la novela, en su epígrafe y la cita del proverbio de la obra de Lope de Vega dentro de la trama. De *Fuenteovejuna* traslada el conflicto y el mismo esquema de acciones en tres actos: sufrimiento colectivo por abuso de poder, crimen colectivo y adjudicación unánime del delito. Del libro bíblico de *El Éxodo* se traslada la huida colectiva y definición colectiva de su identidad. Ambos textos anteriores identificables están conectados a *El éxodo de Yangana* por un concepto común: el protagonismo de la colectividad. Es decir, el uso de ambos recursos intertextuales está destinado a apuntalar la idea de la acción colectiva. En segundo lugar, ambos textos canónicos también ayudan a describir el carácter del héroe colectivo de Yangana: el del arquetipo de *superhombre*, acorralado y excluido pero con un alma superior y solidaria, capaz de afrontar la adversidad como el de *Fuenteovejuna*; y el de *El éxodo*, como aquel héroe *nómada* de esencia errante, viajero de suerte incierta, movido por la búsqueda y construcción de su propia identidad.

Del análisis comparativo se desprende que tales conexiones intertextuales tienen como objeto engrandecer el papel protagónico del héroe colectivo y a la vez sublimarlo, en el sentido de que al héroe de Yangana se le reconocen las características heroicas y virtuosas

de cada protagonista colectivo de los textos aludidos. Por el otro lado, ambas referencias intertextuales permiten descubrir un significado que no está presente sino tan solo en *El éxodo de Yangana*. Es decir, por medio de las referencias a estos textos literarios del viejo mundo, se descubre que en la historia de *El éxodo de Yangana*, no hay Reyes Católicos magnánimos y sensibles que perdonen a los transgresores como en *Fuenteovejuna*, por el contrario hay un Estado capitalista modernizador, implacable y amenazante que los persigue. Ni tampoco hay un personaje “Dios” como en el libro bíblico de *El éxodo* que pueda guiar y proteger a la población en su travesía hacia la tierra prometida. De hecho, el pueblo de Yangana tiene que forjarse su propia historia y mito por sí mismo, solo y en actitud de resistencia, apoyado inevitablemente en las imágenes y ecos literarios del mundo antiguo. De tal modo que se halla ante un vacío al conectarse con estos textos tradicionales; vacío que se convierte en un fértil territorio de autocreación. Como explica Echeverría acerca del comportamiento artístico barroco: “su trabajo no es ya sólo con el canon y mediante él, sino a través y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia” (Echeverría, 2000, p. 45). De lo cual puede inferirse que la autoconstrucción ficcional del pueblo de Yangana es como una metáfora del quehacer cultural de los pueblos mestizos latinoamericanos a lo largo de su historia, donde la manera que encuentran para fundarse es a través de adaptar los fragmentos que el viejo y el nuevo mundo le proporcionan y de un vacío que solo su creatividad es capaz de completar.

La toma que hace *El éxodo de Yangana* de ambos textos tradicionales no se trata de un seguimiento modélico ni su prolongación sino de un acto de imaginación, recreación y libertad creadora a partir de aquello. Asume la fórmula inevitablemente barroca para autoconstruirse, que combina lo ancestral, su naturaleza exuberante americana; el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos más el agregado descentramiento o el de sentirse en la periferia del mundo moderno.

CAPITULO II

LA ESTRATEGIA DE LOS DOMINADOS: EL ETHOS BARROCO DEL HÉROE COLECTIVO DE YANGANA

2.1 El ethos barroco

En “El ethos barroco” de *La modernidad de lo barroco* (2000), Bolívar Echeverría reflexiona ante la pregunta sobre el modo cultural por el cual Latinoamérica ha sobrellevado la modernidad capitalista desde la periferia. O de qué manera ha debido sobrevivir en un sistema de origen europeo que le ha sido impuesto desde la conquista hasta la actualidad. De qué estrategia conductual la población antes indígena, luego mestiza americana, se ha valido para responder a un sistema económico, social y cultural que le ha sido ajeno desde sus inicios.

Para responder esta pregunta, Echeverría plantea que es preciso evidenciar que el modelo dominante que se impuso en el proceso de modernización de la civilización humana ha sido el del proyecto capitalista en su versión más “puritana” y originalmente “noreuropea”, cuya vigencia prevalece hasta la actualidad. Una versión de modernidad muy efectiva que ha podido afirmarse y adaptarse a lo largo de la historia en las culturas del mundo, y que ha vencido a otros proyectos civilizatorios alternativos. Una modernidad tan poderosa y hegemónica que “desde el siglo XVIII, se ha vuelto imposible separar los rasgos propios de la vida civilizada en general de los que corresponden particularmente a la vida moderna” (Echeverría, 2000, p. 34), es decir, adquiere un carácter aparentemente tan esencial como incuestionable en la vida moderna. Sin embargo, Echeverría explica que lo mismo que fundamenta a la modernidad capitalista es lo mismo que se le puede venir en contra. Si la modernidad capitalista se basa en “el trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza”, su exacerbación para subsistir puede ser causa de su propia crisis. Esto es, la posibilidad de perder su razón de ser al experimentar una “época de genocidios y ecocidios inauditos, que en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina, y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila” (p. 35). Ante esta contradicción, Echeverría plantea que aun cuando el dominio de la modernidad establecida es irrefutable e inevitable “no es absoluto ni uniforme sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma” (p. 35). Versiones que aunque

vencidas y sometidas en el pasado por la versión dominante, siguen estando activas en el presente.

Inevitablemente la vida en el capitalismo ocasiona una contradicción en la que el proceso del trabajo y de disfrute, referido a valores de uso, se sacrifica y se somete al proceso de reproducción de la riqueza y acumulación del capital. Y por tanto, tal sistema demanda un cierto comportamiento humano asociado con la ambición, racionalidad, individualidad, y con carácter progresista. Pero, como se ha planteado anteriormente, perviven otros enfoques que dan como resultado distintos comportamientos humanos para afrontar dicha contradicción. Echeverría identifica cuatro comportamientos o ethos sociales que intentan “hacer vivible lo invivible”, dentro del hecho capitalista. En principio, ve oportuno conceptualizar el término “ethos” como una “morada o abrigo” y a la vez un “arma” de tipo defensiva o activa, una “costumbre o comportamiento automático”, o un “modo de ser”. Conceptualización que sirve para explicar los ethos con los cuales se afronta la realidad capitalista. El primer ethos es el “realista” como aquel comportamiento que niega la contradicción y reafirma la imposibilidad de un mundo alternativo haciendo que la vida de la persona realista “se mimetice con la vitalidad del capital y que su voluntad, sus deseos e intereses coincidan plenamente” (Echeverría, 2008, p. 5). Es el ethos moderno que se encuentra vigente en Occidente. El segundo ethos es el “romántico”, es contrapuesto al realista, deniega de la contradicción y presenta a la modernidad cuantitativa o capitalista como una figura negativa pero necesaria para afirmar la forma natural de la vida de la modernidad cualitativa. O como una forma de vivir el capitalismo como la historia de una aventura permanente en la medida en que lo transfigura en su contrario o rival. El tercer ethos de la modernidad es el “clásico” que consiste en hacer que el individuo experimente lo negativo del destino de la modernidad capitalista como algo inevitable pero que se puede corregir. Contrarresta los rasgos negativos dándole “un sentido progresista favorable a la modernidad cualitativa y a la forma natural de la vida social” (Echeverría, 2008, p. 5). O dicho de otra manera, no se pretende ir en contra del capitalismo sino otorgarle una cara amable. Finalmente el cuarto es el “ethos barroco” que entiende como inevitable el hecho capitalista pero no lo acepta, de hecho, lo considera ajeno. Comprende que la forma natural o de uso del mundo está subsumida a su forma capitalista. Es un modo de ser que “permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista” pero convierte esta experiencia en “el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo” (Echeverría, 2000, p. 40). Se trata de un escape o huida mediante “la

construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia en el que la forma natural o cualitativa es rescatada de su estado de devastación” (Echeverría, 2008, p. 5)

¿Pero qué justifica el uso del término “barroco”? Si bien el concepto “barroco” sale de la historia del arte y la literatura para calificar, desde el siglo XVIII, estilos artísticos y literarios posrenacentistas, por extensión, también puede usarse para identificar ciertos fenómenos culturales con tal singularidad y autonomía que pueden formar un conjunto de comportamientos comunes que construyen una época en sí misma. Es decir, el ethos o modo de ser del siglo XVII es el barroco, lo que viene a ser uno de los distintos “ethos históricos” de la modernidad. Al igual que el arte barroco, el ethos barroco se fundamenta en su rasgo más característico y distintivo, su ornamentalismo. Un ornamentalismo que se relaciona muy cercanamente con una “profunda teatralidad”.

Para explicar esta homología Echeverría (2008) cita a T.W. Adorno cuando dice que “el arte barroco es una *decorazione assoluta*” que “es como si esta se hubiese emancipado de su finalidad y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más” (p. 6). La decoración barroca, entonces, aunque se emancipa del núcleo esencial de la obra, no deja de ser una decoración, ni llega a convertirse en una obra diferente pero hace una transformación radical dentro de ella misma. No pretende anular lo esencial de aquello que recibe su modo exagerado de ornamentación, sino que busca superarla o trascenderla. Todo ese proceso de ornamentación que el barroco usa para “acosar todas las formas desde todos los ángulos posibles” (Echeverría, 2000, p. 45), que produce aquella apariencia “rebuscada, ornamentalista y formal” que lo caracteriza, dice Echeverría (2000), se debe a que intenta “retro-traer el canon al momento dramático de su gestación” (p. 45). Es decir, “la propia ley formal” del barroco que menciona Adorno subyace en su intención de ocasionar una re-dramatización originaria del canon que supone se encuentra agotado o dormido. Ya que, para el barroco el canon “constituye la única fuente posible de sentido objetivo” (p. 45) lo que busca el barroco con la teatralidad es poner a prueba al canon clásico y al mismo tiempo revitalizar su validez.

Su trabajo no es ya solo con el canon y mediante él, sino a través y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia. El arte barroco encuentra así lo que buscaba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente. (Echeverría, 2000, p. 45)

Este comportamiento artístico barroco se homologa con el ethos barroco al encontrarse igualmente en una situación conflictiva entre una combinación de conservadurismo e inconformidad. Así como los mecanismos del arte barroco parten del respeto al canon clásico para luego ponerlo a prueba al mismo tiempo que lo revitaliza mediante la teatralización del momento dramático de su gestación, el ethos barroco parte de respetar las leyes mercantiles pero lo hace inconforme con ellas de manera que “las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza” (Echeverría, 2000, p. 46) Tal como el arte barroco, su ethos acepta lo insuperable del principio formal del pasado, pero trata la posibilidad de que lo antiguo se encuentre en lo moderno y que al retrotraerlo sobre su sustancia nueva, al intentar despertar su vitalidad “termina por poner en lugar de esa vitalidad, la suya propia”(p. 46) a través de reproducir, representar o teatralizar otro mundo convirtiéndolo en su mundo real en la vida concreta.

Bolívar Echeverría explica que lo barroco se gestó en América como un ethos social en las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII por parte de los habitantes de las clases bajas y marginales, quienes en medio de una vida cotidiana de economía informal, desarrollaron lo barroco como una estrategia de supervivencia inventada espontáneamente.

Una vez aniquiladas las grandes civilizaciones indígenas en el siglo de la conquista, para finales de XVI se viene abajo el proyecto imperio-mundo español ante la imposibilidad de sostener simultáneamente las guerras en Europa y el alto gasto de sus fuerzas militares conquistadoras en Latinoamérica. Lo cual resulta en el repliegue de España y el corte del flujo de conexiones con América Latina. Como la corona española pierde el interés en sus extensiones trasatlánticas y el esquema civilizatorio europeo queda inconcluso, el escenario que sobreviene en tierras americanas es el de la amenaza de una época de barbarie o ausencia de civilización en el que tanto indígenas como criollos y toda la población del nuevo mundo ha sido repudiada y abandonada por España. Por un lado la población indígena sobreviviente no podía reconstruir sus mundos antiguos y por el otro lado, los herederos conquistadores no tenían cómo sostener por sí mismos la dominación, entonces surge el desafío de rescatar la vida social de la amenaza de la barbarie. Todo este contexto es propicio para que precisamente, sea la población indígena citadina, en un principio y por ser la población predominante, la que emprenda un complejo proyecto de civilización: el mestizaje cultural, que sin duda es barroco. Para hacerlo, llevaron a cabo una re-creación del mundo europeo pero de una manera tal que al final resultaba en algo completamente

diferente del modelo que pretendían recrear. Los indios asentados en las ciudades jugaban a ser europeos, no copiando los usos europeos sino que se mimetizaban, simulaban ser europeos ellos mismos, poniendo en escena lo europeo, montando una representación o teatralizando lo europeo. Sin embargo, aquella imitación o “puesta en escena absoluta” resultó en una representación tan particular que al final se convierte en una realidad o en una representación original.

Esta práctica espontánea, entonces, no duplica Europa en América Latina ni esboza una copia del mundo europeo, ni elabora una extensión suya, sino que articula sus “restos inconexos y agonizantes” con los esbozos de las civilizaciones “naturales” indígenas y africanas que pudieron salvarse. Este particular proyecto cultural que lo atraviesa todo: la economía, la política, el arte, la demografía en los siglos XVII y XVIII, une a criollos e indígenas por la voluntad de salvarse de la barbarie, pero en especial, son los dominados quienes en un intento desesperado por compensar la destrucción de sus mundos ancestrales, validan el código civilizatorio dominante, incluso si está en su contra, con el fin de contraponerse y de esta manera afirmarse en el “no” para construirse de manera indirecta y por inversión.

Por tanto, el ethos barroco se evidencia en medio de un momento social de la historia atravesado por dos propuestas antagónicas e interdependientes: una, de carácter progresista y ofensiva que domina a otra conservadora y defensiva que no ha logrado eliminar ni reemplazar porque, aunque vencida, la forma dominada es fuerte. Todo indica que la estrategia espontánea de los dominados fuertes y dominadores débiles inmersos en el drama histórico del siglo XVII latinoamericano, consistió en un procedimiento de “codigofagia” cultural, que es un “devorarse las unas a la otras” para poder coexistir civilizadamente.

Siglos después, la estrategia espontánea de supervivencia de los dominados para “vivir lo invivable”, consistente en convertir al mundo real en un mundo representado, en una puesta en escena absoluta del mundo dominante para cuestionar su legalidad, sigue pareciendo vigente en la medida que dicha representación o teatralización que llevan a cabo los latinoamericanos de hoy (antes los indios), no parece haber finalizado. Echeverría señala:

Se trata, por lo demás, de una representación dentro de la cual nacieron los ‘españoles criollos’, con los ‘esplendores y las miserias’ del mundo virreinal, manifiestos de manera tan rica, aguda y

exquisita en su arte y su literatura, y dentro de la cual nosotros, los latinoamericanos de hoy, después de tantos siglos, parece que nos encontramos todavía. (Echeverría, 2008, p. 10)

2.2 Yangana entre dos propuestas antagónicas

El éxodo de Yangana, obra enmarcada dentro del periodo del realismo social ecuatoriano del siglo XX, orientado a indagar las culturas populares regionales y subregionales del país frente a la modernidad, nos cuenta la historia de una apartada población andina y sus avatares por conservar su mundo natural frente a una fuerza superior, lo que le lleva a una inevitable reconfiguración cultural. Visto más específicamente, se trata de una puesta en escena de un drama cuyo protagonista colectivo se ve atravesado por dos propuestas antagónicas. Por un lado, están las fuerzas económicas, sociales y políticas que promueven la modernidad capitalista amparadas por el Estado nacional, y por el otro lado está la cultural local que mantiene la herencia de la vida tradicional y desconfía del modo técnico, económico y político de la modernidad. Es un drama inmerso en un momento histórico de cambio social para esta pequeña población en el que la fuerza dominante y mundialmente vencedora trae consigo la lógica capitalista de la producción, el individualismo y la propiedad privada, lo cual lleva a trastornar este mundo natural y comunitario y a disparar el conflicto. Sin embargo, esta fuerza vencedora y dominante se encuentra en un estado de debilidad en el terreno de la legitimidad frente a la fuerza dominada de la sociedad local que se encuentra organizada y ya civilizada a su manera.

En las publicaciones *América Latina: 200 años de fatalidad (2011)* y *Modernidad y antimodernidad en México (2011)*, Bolívar Echeverría señala que el proceso de modernización en América Latina fue largo y complejo, caracterizado por contradicciones y conflictos. Una vez creadas las repúblicas en el siglo XIX, la expansión de los Estados modernos implicó momentos “traumáticos” originados por una práctica de “colonialismo interno” donde la parte modernizada intenta sustituir los proyectos civilizatorios arcaicos o pre modernos todavía existentes en los territorios nacionales:

La parte modernizada se destaca de la parte tradicionalista, antes de volver sobre ella para someterla; se ubica primero en ciertos niveles del proceso global de trabajo y en ciertas regiones del territorio, en las ocupaciones profesionalizadas y en el espacio ciudadano, antes de avanzar, para completar su dominio, sobre los demás niveles de la vida social y sobre las regiones aldeanas y campesinas, que suelen ser los lugares más fieles a la tradición. (Echeverría, 2011, p. 237)

Pero la parte modernizada que viene desde las ciudades no es capaz de impactar positivamente en las comunidades tradicionales por cuanto se trata de un proyecto promovido por una república nacional de carácter oligárquico cuyos actos excluyentes y represores van deslegitimándola ante la sociedad civil. Por la influencia del despotismo Ilustrado, el carácter oligárquico de las repúblicas y su afán por apartarse lo más posible del modo de vida natural de la población americana se exagera y hace que la clase dominante sea más excluyente y termine siendo un aparato institucional ajeno a las particularidades culturales de las grandes mayorías. Un aparato disfuncional burocratizado y distorsionado de su objetivo original, que finalmente estará “condenado a vivir en crisis permanentes” (Echeverría, 2011, p. 227).

El éxodo de Yangana recrea un Estado nacional de principio del siglo XX cuya estructura es en efecto favorable a los intereses de los terratenientes y las transnacionales. Representada como una institución disfuncional, potencialmente represora e ignorante de la cultura local. Un aparato estatal débil y deslegitimado que se hizo presente en la región sólo cuando se supo, tras la exploración de un ingeniero de minas de una compañía estadounidense, de la existencia de yacimientos de oro, razón por la cual una comisión gubernamental es enviada para tomar posesión de “ciertos terrenos baldíos” situados en la cordillera enfrente de Yangana. Posterior a la ocupación de territorios con recursos naturales, el Estado prosigue con su tarea de expansión y manda un teniente político, cuya llegada resulta ser mal vista por la población debido a su total desconocimiento de la cultura local y sus constantes abusos de poder. En la segunda parte “Cuando Yangana era pura” se describe detalladamente la relación entre los funcionarios del Estado y la población a través de la voz del joven científico norteamericano Mr. Spark, visitante temporal de Yangana:

Estas gentes buenas viven rencorosas con el gobierno nacional. Han pedido una escuela mixta fiscal: la han negado. [...] Han pedido un correo semanal: lo han negado. Han pedido una reparación, por cuenta del fisco, del horrible camino de herradura: la han negado. [...] En cambio, el gobierno les ha mandado un teniente político del cual, invariablemente tienen quejas. Un guarda del estanco de alcoholes, tabacos, fósforos y sales, que es muy dado al abuso [...] Y periódicamente, evaluadores de la propiedad rústica que se cuelan por todos los rincones, fiscalizan las más mínimas pertenencias. (Rojas, 2011, p.169)

Fuera de que el Estado recién se hace presente en una zona abandonada por décadas, esta nueva forma de administración funciona corrupta e ineffectivamente, pero también se visualiza el carácter terrateniente del que se apoya para llevar a cabo la supuesta modernización sin tomar en cuenta la lógica local de pertenencia comunal de las tierras. Con

el crecimiento del Estado en la región, llegan los delimitadores de los terrenos semiurbanos y por primera vez se generan propiedades privadas de grandes extensiones de tierra. El mismo personaje Mr. Spark señala el desconcierto y disgusto de los yanganenses ante esta circunstancia:

Hay un detalle revelador, por lo que hace al reparto de tierras laborables e irrigadas: las mejores se hallan en poder de tres propietarios de la ciudad, que por regla general las administran por medio de un mayordomo, trasladándose a ellas muy ocasionalmente, y por pocos días. [...] Pero eso no es todo: la voz general en la población se expresa mal del origen del derecho de dominio de esos propietarios. Se afirma que no tienen título legal sino que han ocupado arbitrariamente terrenos de comunidad, señalados desde la época colonial como ejido. (Rojas, 2011, p.154)

Esta imposición ocurrida en el pasado es el auténtico origen del conflicto y los acontecimientos que vinieron después debido al cuestionable proceso de adjudicación de tierra a los nuevos hacendados y despojo de las tierras comunales. Asunto que fue avalado y apoyado por el gobierno provincial causando en la población resentimiento y profunda desconfianza en la legalidad de la propuesta de organización territorial que el Estado le ofrecía.

Por el otro lado, está la creciente organización social del pueblo de Yangana, la forma dominada que se encuentra fuertemente cohesionada y en actitud de resistencia. La comunidad tiene claro que enfrenta a una fuerza superior que no sólo está representada por el poder coercitivo del Estado sino por el aspecto ideológico que trae consigo. Frente a la propuesta de una normalización modernizante, el pueblo de Yangana se esfuerza más por mantener su modo natural de vida comunitaria. A su entender el buen vivir consiste en mantener su comunión con la naturaleza, el sentimiento de vivir *el aquí y el ahora* (fiestas, trabajo-fiestas, amistad, comida, etc.). No comulgan con el comportamiento mercantil de la modernidad capitalista como el eje principal de la vida social ni tampoco con su ideal único de progreso. No se preocupan por la mayor productividad de sus medios de producción, sin embargo aceptan con inquietud y admiración los avances y la superioridad tecnológica de la modernidad extranjera:

Entre las gentes de Yangana se creía con firmeza en una cosa; toda maquinaria era invento del extranjero, era cosa de gringos, Profesaban un respeto casi supersticioso por aquellos hombres rubios y grandes, de hablar difícil, que conocían infusamente los secretos de la técnica maquinística. (Rojas, 2011, p. 104)

El comerciante Baltazar Zárate era germanófilo, también a su manera. Creía en la ingénita bondad y superioridad de los productos alemanes. (Rojas, 2011, p. 119)

Igualmente Yangana acepta con agrado y orgullo ingenuo la participación de su personaje célebre en la vida política del país. Al referirse a “la gloria local”, el doctor José Antonio Abril, este es descrito como “hombre influyente, querido y admirado de todos”, senador y diputado en la capital. Viajado por Europa y EEUU para servir al país, pero quien finalmente olvida a su pueblo natal. De manera que les preocupa el desarraigo que produce la emigración de su juventud a las ciudades, pues la fascinación por el mundo moderno ciudadano ocasiona una separación con la naturaleza y la cultura rural. De esto se concluye que Yangana se muestra como una población de buena fe que mira a la modernidad capitalista como inevitable y que, a la vez, quiere participar de la modernidad local y mundial, pese a los vicios de los gobiernos oligárquicos; también se muestra obstinada a no sacrificar la herencia de su forma de vida natural y tradicional.

Ante esta situación límite, inmersa entre dos propuestas antagónicas, Yangana intenta encontrar una “solución salvadora” de manera espontánea desde su lugar de fuerza dominada, que le obliga a reestructurarse y reconstruirse para poder integrar ciertos elementos insustituibles del código dominante para poder sobrevivir. Encuentra una manera de vivir en resistencia a la modernidad desde su lugar de periferia y reclamar su existencia en una realidad que le resulta compleja pero siempre rescatando su forma tradicional de vida. Casi al final del texto, en el postludio “El horizonte de una mañana distinta”, el personaje Tobías Ocampo expresa este compromiso de integración en el sistema y de resistencia al mismo tiempo:

Y cuando haya pasado mucho tiempo, el pueblo culpable habrá sido perdonado, y podrán entonces nuestros hijos hacer un camino a la ciudad, uno de esos caminos sumamente difíciles, que ni el gobierno se atrevería nunca a emprender, para que los renacientes puedan traer los carros por primera vez. Mientras esto llegue a ocurrir, deber nuestro será conservar la memoria de lo que fuimos y de lo que hicimos, y mantenerlos libres y disciplinados, y criar a nuestros hijos enseñándoles a sentir el orgullo de ser nuestros descendientes. Harán, por fin, ellos las paces con la nación ecuatoriana y tendrán la gloria, sí, amigo Reinoso, tendrán la gloria de pertenecer a un pueblo activo, que prefirió el destierro colectivo al despojo de lo suyo. (Rojas, 2011, p. 407)

Para contrarrestar los efectos negativos que surgen de esta contradicción entre su modo de vida cualitativo y el modo cuantitativo de subordinación al capital y productivismo moderno, el héroe colectivo de Yangana encuentra como estrategia de resistencia su comportamiento barroco: explotar sus costumbres lúdicas y artísticas en su máxima

expresión a fin de reivindicar la esencia de la vida y de lo humano. Su rebelión consiste en realizar su natural carácter barroco a partir de la teatralización de la vida, promoviendo su imaginario y resaltando su folclor y de esta manera dificultar, a la vez que criticar la modernidad capitalista desde su interior.

2.3 Decoración absoluta: Estetización de la vida cotidiana en Yangana

En la medida en que una sociedad vive bajo el dominio del ethos barroco se tiende a realizar un ejercicio de desrealización de la vida cotidiana de orden estético, explica Echeverría. Donde tal sociedad se distancia de la modernidad capitalista y su forma de ser productivista pero no lo hace de manera pasiva ni indiferente sino que realiza una “desviación esteticista de la energía productiva”, como “la de una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana” (Echeverría, 2000, p. 186).

Para el pueblo de Yangana es fundamental vivir su cotidianidad bajo el disfrute de lo bello y como no está comprometido con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista y el productivismo intenso, toma distancia y construye su mundo cotidiano canalizando su energía productiva de manera estética. Como se trata de una población que ha vivido como todo un mundo al margen del Estado y la ola modernizadora, Yangana cuenta con una herencia cultural y artística propia y amplia: usos y costumbres tradicionales, creencias, juegos populares, fascinación por el arte dramático y la literatura oral, etc. Factores que configuran el desarrollo de la estetización de la vida cotidiana de Yangana apoyado en la influencia precolombina, la naturaleza exuberante americana, el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, etc.

Bolívar Echeverría señala que dentro de la vida cotidiana moderna hay dos momentos: el tiempo de la rutina, como el tiempo productivo y el tiempo de la ruptura, como el tiempo improductivo y de carácter excepcional en relación al primero. Ambos tipos de cotidianidad deben ser separados y repartidos proporcionalmente por la civilización moderna como un imperativo para su funcionamiento. Sin embargo, cuando la modernidad capitalista pretende reducir este mecanismo a un simple intercalamiento monótono entre tiempo productivo, interrumpido por el tiempo improductivo, se encuentra con resistencias. Si la modernidad capitalista normaliza que “la vida cotidiana rutinaria puede y debe zafarse y purificarse de la vida en ruptura” (Echeverría, 2000, p.194) para su mayor productividad, el

ethos barroco no toma partido por ninguna de estas dos formas de cotidianidad pero sí se resiste a su separación. De ahí que el comportamiento barroco postula la exagerada estetización en todos los momentos de la vida cotidiana: tanto en el de la rutina (trabajo) como en el de la ruptura (fiesta y juego), con el fin de trascender y desrealizar la construcción realista o la versión capitalista puritana del mundo.

Por esta razón, la única existencia “en ruptura” que el ethos barroco puede reivindicar –más allá de la anarquía lúdica y del trance festivo– como esencial para la humanización de la existencia rutinaria es la que se desenvuelve en torno a la experiencia estética. (Echeverría, 2000, p.195)

Este modo de ornamentalismo exagerado o decoración absoluta de la vida cotidiana que se resiste a separar los dos tipos de cotidianidad, se ve reflejado claramente en la práctica ancestral de “la minga” detallada en *El éxodo de Yangana*. Como se señala en el texto, la sociedad yanganense tiene un modo de producción considerado pre-moderno, con un tipo de economía rústica de características autárquicas. Los mecanismos de trabajo corresponden a prácticas heredadas de los primeros pobladores españoles combinados con los modos de producción indígenas. “La minga”, voz quichua, consiste en un sistema de “trabajos-fiestas colectivas” (Rojas, 2011, p. 196) donde los vecinos se reúnen en un día establecido para trabajar en un predio específico. Este mecanismo de trabajo es descrito en los manuscritos encontrados del personaje Mister Spark de la siguiente manera:

Se “paran” a trabajar muy de mañana, a las seis quizá, pues los “mingueros” han acudido a la invitación desde antes del amanecer, y a esa hora habrán desayunado en forma suficiente y bebido, para compensarse del madrugón, un medio jarro de aguardiente. Esta libación de las primeras horas del día la llaman “tomarse una mañana”. Bajo el calor del desayuno y de la “mañana” se inician las labores, en las cuales reina un verdadero furor por superar al vecino. En el almuerzo del mediodía es frecuente que los concurrentes se coman una cabeza de ganado, remojada con grandes sorbos de chicha de jora fermentada, o un guarapo fuerte, o con aguardiente. La media jornada de la tarde se realiza con la mayor algazara. A las cinco o seis de la tarde, se “alzan” de la faena y viene la estupenda comilona de la noche. En esta forma, hacen la faena alegre, rápida y económica. (Rojas, 2011, p. 185)

Vemos que en el espacio social de Yangana, el sistema de “la minga” como aquella acción comunitaria de trabajo no remunerado, se opone a la necesidad de separar el momento de la rutina-trabajo del momento de la ruptura festiva, o lo que es lo mismo, no pretende depurar el tiempo productivo del tiempo improductivo según la lógica de la modernidad capitalista. Por el contrario, propone la combinación entre el trabajo y el disfrute, o por lo menos no desea enfrentarlos. De hecho, ningún trabajo, diálogo o decisión colectiva

que toman los habitantes de Yangana están exentos de la participación de lo festivo y lo lúdico-competitivo en su vida social.

Tal caso concreto de “trabajo-fiesta colectiva” lo encontramos más detallado en el episodio de la construcción de la campana que se da como la antesala del momento más álgido del drama narrado en la tercera parte “La última alegría de Yangana”.

2.3.1 La construcción de la campana y los preparativos para la fiesta religiosa: Trabajo-fiesta colectiva

Previamente a la fiesta religiosa de “El señor del Buen Suceso”, donde todos los acontecimientos devinieron en tragedia, tuvo lugar el episodio de la fundición de la campana nueva como parte de los preparativos festivos. Contado por Tobías Ocampo en primera persona del plural, detalla cómo el pueblo se dispuso a echar una mano a la construcción de la campana bautizada “Inmaculada Concepción”, y a la preparación de la fiesta. Todo este tiempo de trabajo constituyó un esfuerzo colectivo a modo de minga en el que todo el pueblo aportó con materiales, herramientas y trabajo.

Los preparativos para la fiesta, con la campana nuevecita, fueron como nunca [...] Como estábamos en tan buena disposición, nos sacó plata con mucha facilidad y nos reclutó para adecentar la iglesia y el convento. Todos metimos la mano. Una cosa que cualquiera advertía era esto, hermanitos: que estábamos todos como de acuerdo, y que trabajábamos como si nos moviera una sola voluntad. [...] Era como una minga en la que trabajaba todo el pueblo. (Rojas, 2011, p. 256)

Resalta que estos días de preparación fueron de entusiasmo y preocupación colectiva equivalentes a momentos de espectáculo público como en el día de fundición de la campana, en el que el pueblo expectante sentía nervios por el resultado final de la obra dada su dificultad, pues procuraba estar presente. Un momento de la vida cotidiana acompañado por el peso de la oralidad como decoración de la escena que se vivía en el interior del pueblo: “Por eso tayta Buey nos decía que hacer una campana no es fácil como es hacer un chico” pues “el bronce fundido no es un amigo ni es una mujer. Es una fiera.” (Rojas, 2011, p. 253). Pero fundamentalmente destaca el valor y entusiasmo que le da el pueblo a la belleza y eficacia del producto completo de su trabajo y esfuerzo. Para los de Yangana es importante percibir que la campana es bella y que puede “cantar bien”. Es decir que, en efecto, se experimenta el disfrute y la contemplación en el tiempo rutinario del trabajo. Traer al terreno de la vida funcional la experiencia estética o canalizar su energía productiva de

manera estética es fundamental para este pueblo y además es un ejercicio espontáneo de construcción de su mundo:

La campana salió como para no lograrla... Como para no lograrla. El molde era bonito y por eso las formas de la campana eran tan provocativas que daban deseos de comérsela. [...] Cuando la movilizamos a la plaza queríamos acariciarla. Pero todavía no le conocíamos la voz. ¿Saldría ronca? ¿Saldría con buen pecho? ¿Sabría cantar bien? (Rojas, 2011, p. 255)

Era de este tamañito, y todos la queríamos. Habíamos puesto algo en ella, nuestros metales, nuestro trabajo, nuestra preocupación, y era una hija adulada por todo el pueblo. (p. 256)

La campana era la novia. (p. 256)

Como se aprecia, la preparación para la festividad religiosa despierta mucha efervescencia manifestada en la colaboración de todo el pueblo. Aunque Yangana no es precisamente un pueblo fervientemente creyente, es la euforia por la fiesta lo verdaderamente importante y lo que finalmente ocasiona una reactivación artificial de la fe. Como es una población que se ha desarrollado en un aislamiento parcial, existe una convivencia entre lo católico y lo pagano, sin embargo, la vida social de Yangana siempre se lleva a cabo según el cronograma festivo de la Iglesia cuya estetización siempre recurre a la exageración, a la predilección por lo espectacular y pomposo, es decir, a una estética barroca. Como explica Echeverría, la estetización barroca sin ser esencialmente religiosa “tiende a ser una estetización de la fiesta religiosa, de sus ceremonias y sus ritos, de los lugares y los objetos de su realización” (Echeverría, 2000, p. 197)

Como es tradicional, cada año el pueblo entero se entrega con verdadero fervor a preparar la puesta en escena de “El señor del Buen Suceso”, el patrono del pueblo. Una celebración religiosa con una duración de 6 días que enfatiza la ornamentación total de todos los momentos de sociabilidad. Incluye actos de índole secular como duelos de coplas y piezas teatrales. El mito mayor del cristianismo está representado de manera tremendista por un Cristo ensangrentado, golpeado y decapitado, cuya cabeza se exhibe en una urna de vidrio. Imagen reactualizada durante la festividad, tan desgarradora que cumple con la finalidad de exaltar el fervor religioso de modo que “exhorta a las almas al arrepentimiento de las culpas” (Rojas, 2011, p. 179) y recuerda el mandamiento de “pagar de los diezmos y primicias a la Iglesia de Dios”.

Pero a diferencia de las festividades anteriores, en ésta hay un ánimo aún más exaltado. Un estado anímico especial que despliega el ethos barroco del pueblo al límite. Ya

para este año Yangana había experimentado todos los abusos por el despojo de sus tierras comunales, y soportado todos los agravios y conflictos con los gamonales y el teniente político. Nunca antes se habían enfrentado ni problematizado con la modernidad capitalista de una manera tan frontal e ideológica. Dado todo este cúmulo de experiencias negativas, la población canaliza toda su energía y esfuerzo especial en la ejecución del momento festivo: “Nunca había habido antes una fiesta tan sonada como ésta” (Rojas, 2011, p. 258). Por tal motivo todos los esfuerzos para el diseño de la fiesta están atravesados por un discurso no religioso sino laico que enfatiza su descontento ante la situación que vienen padeciendo. A pesar de que los yanganenses estaban dispuestos a olvidar momentáneamente los problemas del pasado para no enturbiar las celebraciones, todo aquel rencor acumulado dio lugar a los acontecimientos durante la ruptura festiva que cambiaría para siempre el destino de su comunidad.

2.4 El momento extraordinario: Ruptura festiva

Algo que es propio y exclusivo de la existencia humana es el reconocimiento de la temporalidad del tiempo como la percepción entre los momentos extraordinarios y los momentos ordinarios o cotidianos. En donde el tiempo de lo extraordinario se percibe como una experiencia de “composición y recomposición de la forma singular de lo humano” (Echeverría, 2000, p. 186). Es el momento para cuestionar la subsistencia de la vida social ya sea como amenaza para la identidad pudiendo anularla incluso, o como un momento de plenitud absoluta para la realización de la misma. Mientras que el tiempo de lo ordinario o cotidiano es el momento “de la reproducción y cultivo de esa forma” (Echeverría, 2000, p. 186), es el tiempo de la vida pragmática, el tiempo para la procreación, producción y consumo de bienes. Ambas modalidades de la existencia humana deben coexistir para poder constituir la vida cotidiana del ser humano. En el que una modalidad –la rutina– aplica ciegamente el código humano y otra –la extraordinaria – la cuestiona y la interrumpe. Para que esta irrupción o ruptura del tiempo extraordinario sobre la temporalidad rutinaria se dé tiene que suceder en el terreno de lo imaginario:

Una irrupción que sólo puede tener lugar en el reino de lo imaginario; en este plano en que la práctica cotidiana abre lugares o deja espacios para que en ellos se inserte o se haga presente un simulacro de lo que sucede en la práctica extraordinaria. La ruptura es eso justamente: una aparición o un estallido, en medio de la dimensión imaginaria de la vida, de lo que acontecería propiamente ya sea en el tiempo de la realización plena de la comunidad o en el de la aniquilación de la misma: en el momento de la luminosidad absoluta o en el de la tiniebla absoluta. (Echeverría, 2000, p. 188)

Por esta razón es durante el tiempo de lo extraordinario donde se concentra la actividad cultural, el momento autorreflexivo de la cultura. El cultivo o el cuestionamiento de la identidad singular en la vida social. La irrupción del momento extraordinario o tiempo de ruptura no es un momento improductivo sino de sobre-producción de energías, alejado de la funcionalidad y productividad perfecta típica del reino animal.

Bolívar Echeverría explica que hay tres esquemas que posibilitan la existencia en ruptura: el juego, la fiesta y el arte. Tres esquemas diferentes que se combinan entre sí, cuyo rasgo común es “la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la naturalidad de lo humano” (Echeverría, 2000, p. 189). En primer lugar, el juego, que consiste en invertir por un breve momento la seguridad de la vida cotidiana. Por un lado juega el azar, la buena o mala suerte y por el otro lado, la necesidad. El placer de lo lúdico se da por la imposibilidad de saber si es el azar o la necesidad natural de la marcha de las cosas, lo que se impone para ocasionar un hecho. En segundo lugar, la fiesta, la ruptura más compleja porque se trata de “todo un momento de abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia concreta” (Echeverría, 2000, p. 191). En la experiencia festiva, y solo en ella, se alcanza “la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo” (p. 191). Para obtener tal plenitud de la vida en la ruptura festiva es imperativo experimentar lo sagrado: “el traslado a la dimensión de lo imaginario, el paso al otro lado de las cosas” (p. 191), una experiencia que nunca podría lograrse en el terreno de la rutina, capaz de impugnar o ratificar el código humano de una sociedad. Y en tercer lugar, el arte o experiencia estética, que consiste en intentar traer a la vida rutinaria aquello que se experimentó durante el trance en la dimensión imaginaria sin que medie el recurso de las ceremonias, ritos y sustancias que sirven para provocar el trance o traslado a ese otro mundo imaginario, sino “a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria” (Echeverría, 2000, p. 192).

2.4.1 La ruptura festiva “El señor del Buen Suceso”

Luego de concluir la construcción de la campana –objeto simbólico que anuncia la ruptura de la vida cotidiana– se da inicio a las festividades. Aunque el pueblo está acostumbrado a hacer espectaculares todas sus fiestas, la de este año resultó particularmente una más exagerada e impresionante. El ambiente festivo es de abundancia y

mucho movimiento económico. Precedida por novenas, procesiones, cantos, discursos, bailes, exhibición de animales exóticos y la llegada de mucha gente forastera, llega el quinto día, víspera de la ceremonia de elevación de la campana con la presencia de los gamonales, el teniente político y el cura.

La fiesta se concentra en la plaza y ofrece un espectáculo global. Los números lúdicos para este día son dos: “la corrida de la sortija”, una especie de rodeo, juego emocionante que conlleva peligro y temeridad: “La plaza parecía una tembladera” (Rojas, 2011, p. 281), y el duelo de coplas o “los retos” que consisten en la declamación de versos a caballo y que describen el sentir general de esta sociedad así como las particularidades individuales de los habitantes del pueblo:

*Abrirse, pueblo querido,
pueblo unido de Yangana,
aunque quieren humillarte
verdugos no podrán nada.* (Rojas, 2011, p. 288)
(...)

EL PAYASO

*¿Quién quema mejor las casas
cuando lo manda el destino,
que Fermín el fosforito,
de la llama fiel cautivo?* (p. 289)

Los esquemas que posibilitan la existencia en ruptura se encuentran combinados durante la fiesta: el momento lúdico del rodeo y la experiencia estética a través del lenguaje de los versos de las coplas. Ambos momentos extraordinarios que retroalimentan a la fiesta, en este caso, para restablecer elementos de su identidad y el sentimiento popular en un determinado tiempo de crisis en la historia de Yangana.

Como se había dicho, solo en el instante de la ruptura festiva se puede alcanzar la percepción de plenitud: experimentar “lo perfecto, lo pleno, acabado y rotundo”. La experiencia de lo sagrado, es decir, el “traslado al escenario de la imaginación”. Como “un momento de real abandono o puesta en suspenso del modo rutinario” (Echeverría, 2000, p. 188). Una experiencia que el ser humano no podría alcanzar en el terreno de la rutina, en donde las leyes, las reglas o prohibiciones de la vida normal o cotidiana se cancelan momentáneamente. El personaje Tobías Ocampo da su particular percepción durante la experiencia de lo sagrado o “traslado al escenario de la imaginación” durante las festividades:

La música del melodio sonaba muy bien. Y daba gusto oír a las muchachas cantar con semejante acompañamiento, en el coro de la iglesia. Especialmente cuando entonaban la letanía, uno llega a ponerse como si estuviera enamorado y le entran ganas de beber o de robarse una muchacha, llevándosela a galope tendido” (Rojas, 2011, p. 258)

Producto de este momento imaginario, de transgresión, de una sensación de “todo es posible”, se observa como sólo en el momento de ruptura, la distancia entre personas y jerarquías se relajan, algo que de otro modo, en la vida rutinaria, no sería posible. Durante las corridas en la Plaza, Tobías Ocampo comenta cómo cruza la línea jerárquica con uno de los gamonales:

Por eso ha de haber sido lo que, cuando se acabó el juego y comenzaron las escaramuzas de la plaza, yo fui volando al mismo convento y me encaré con el patrón Ignacio pidiéndole que me dé su yegua chuga guadalupana para correrla en los retos. Y me la dio. [...] Don Ignacio no me dijo una palabra. [...] ¡Ya hubiera tenido entonces mismo cómo divertirse conmigo, si me hubiera negado la yegua! (Rojas, 2011, p. 282)

La experiencia festiva solo llega a completarse si, en efecto, dentro de la ceremonia ritual se da una transición del comportamiento ordinario al extraordinario mediante una sustitución de lo real por lo imaginario. Por tal motivo, explica Echeverría en *Definición de la cultura* (2001) que “no parece haber una sociedad humana que desconozca o prescindiera de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación” (p. 204). En el caso del elemento de “sustancias potenciadoras” en *El éxodo de Yangana* es muy notorio, pues no hay acción colectiva del pueblo que estuviera exenta del uso de alguna clase de bebida estimulante que le ayude a internarse en el ámbito de lo fantástico, particularmente en su última gran festividad: “Y corría también claro. El rico claro de jora. Corrió por mulas, hermanitos. Los estancos de aguardiente se rebotaron. Tuvimos borrachos desde el primer día... hasta el último. ¡De qué manera bebió esa gente!” (Rojas, 2011, p. 259).

La ceremonia ritual de la ruptura festiva precisa de un discurso que no solo la acompaña sino que la interviene. Durante la fiesta se suscitan una serie de actos que están atravesados por un discurso propio que es de índole mítico, que como se ha precisado anteriormente “requiere de ciertos recursos, de embriaguez, de complicidad, que sólo están disponibles en una circunstancia festiva” (Echeverría, 2001, p. 219). Este discurso mítico se trata de una experiencia de cuestionamiento y ratificación:

Este discurso acompaña a la actividad que cuestiona la concreción de la forma social. La singularidad cualitativa del mundo de la vida, con el fin último de ratificarla y lo hace a la

manera de un cuento o una narración que busca y encuentra un episodio singular capaz de volver convincente la necesidad de esa concreción y esa singularidad. (Echeverría, 2001, p. 219).

El “episodio singular” que encuentra el pueblo de Yangana para cuestionar su actual momento de conflicto social, y ratificar su posición de resistencia, es el episodio del momento de despojo de sus tierras por parte de los gamonales apoyados por el Estado. La manera con la cual la población expone esta narración o discurso durante la festividad, es a través del uso de la teatralización. Más concretamente a través de la obra teatral titulada “Guárdate del agua mansa”.

Ya en el sexto y último día de fiesta, como un número central, se presenta la obra dramática en medio de un ambiente exaltado. Escrita por Don Vicente Muñoz, el personaje sabio del pueblo, la pantomima “Guárdate del agua mansa”, se plantea como una obra de denuncia, motivada e inspirada por la serie de agravios sufridos por el pueblo en los años previos. Creada para satirizar a los gamonales y el representante del Estado, el teniente político, y para declarar una advertencia: “Yo quiero con esto, [...] que vayan entendiendo los patrones el riesgo en que andan metidos si porfían en fastidiar al pueblo como lo están haciendo...” (Rojas, 2011, p. 302) decía Don Vicente. Con un tono épico, traslada el conflicto de la expropiación de las tierras al escenario imaginario de la teatralización, en donde el pueblo sale triunfante mediante un ficcional juicio popular en el que consigue justicia y en el que ratifica su forma de vida y reafirma su identidad.

Pero en lo de fondo, subyace una fuerte crítica a la modernidad capitalista como un ente represor que despoja a los ciudadanos de sus posesiones. En la obra teatral se muestra a dos personajes como “civilizados” que desvalijan “amablemente” a un tercero con la connivencia de la autoridad personificada como “Payaso” y la atenta mirada de un “Aprendiz”:

CIVILIZADO No. 2.- (Aproximándose, con el revólver en la mano izquierda,...)

Tenga la bondad de cederme su exquisito cigarro. (El señor desvalijado se lo entrega sin vacilar)

CIVILIZADO No. 1.- ¿Será tan amable que me facilite su billetera?

(El señor desvalijado entrega con una cara de repugnancia la billetera)

CIVILIZADO No. 2.- ¿Y no le parecen incómodos esos anillos en las manos? [...]

[...]

Los Civilizados echan a correr. (...) El señor desvalijado grita en una forma ininteligible.

Aparece inmediatamente, un policía. El policía viste de payaso. [...]

PAYASO.- Señor, señor ¿qué es lo que veo? ¿Cómo? ¿Un hombre de su edad tiene el atrevimiento de presentarse en una forma tan indecente?

SEÑOR DESVALIJADO.- ¡Carajo!

EL APRENDIZ.- [...] ¿Cuál es la fórmula para vivir mejor? [...] Los procedimientos son sencillos. Y allá, en los lugares remotos, donde la civilización apenas ha llegado, será más fácil.

Esta representación sugiere una desconfianza profunda en la forma de esta “civilización” moderna. La manera de proceder que tiene la modernidad capitalista, exportada desde las ciudades, le resulta inentendible y sospechosa. El Estado se muestra ridículo como un payaso y es, además, representado como ambiguo: sabe que es su deber defender a los ciudadanos pero no lo hace porque se considera víctima de las circunstancias: “Payaso.- [...] El Estado es un guardián y yo soy otro guardián. Solamente que mi pobre destino es guardar en la cárcel a quien no debo guardar y proteger a quienes deben estar en la cárcel.” (Rojas, 2011, p. 320). El “aprendiz” es por otro lado, el individuo letrado, profesionalizado en la ciudad que ve en la ruralidad una oportunidad para enriquecerse y subir en la escala social. Utiliza su conocimiento para aprovecharse de sus habitantes y su desconocimiento de la ley. De tal forma que contribuye a desdibujar aún más el entendimiento que se tiene de la modernidad en estas regiones apartadas del país.

Así, mediante el teatro, el pueblo visualiza el panorama contradictorio y complejo de su actualidad. Pero no sólo eso, la introducción de esta representación dramática es necesaria en la medida que es el ethos barroco de la población el que le impulsa a ponerse a sí misma como simulacro: “Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del ethos barroco” (Echeverría, 2000, p. 195). Es con base al ejercicio de la teatralización que el ethos barroco actúa para “hacer vivible lo invivable”. Oponerse al ethos realista, desrealizándolo mediante la imaginación y así, poder resistir su dominio avasallador. Trasladarse a la dimensión imaginaria durante la ruptura festiva, y convertir su miseria en lujo teatral, le permite a la comunidad visualizar “el momento de la luminosidad absoluta” y evitar “el de la tiniebla absoluta” proponiendo una solución alternativa e imaginaria al conflicto: el juicio popular que entrega la razón al pueblo:

ACUSADOR.-

Somos un pueblo que vive de su trabajo y sin molestar a nadie. Tenemos lo indispensable, y defendemos y defenderemos lo que es nuestro, amando nuestra paz y nuestra libertad. Hemos recibido de nuestros mayores un patrimonio de experiencia, de tolerancia y de trabajo, [...] La comunidad es de uno y es de todos. [...] Si alguien viene, utilizando las malas artes de allá, a pretender despojarnos de lo nuestro, nosotros tenemos que defendernos atacando. [...] Y si la autoridad, en vez de estar de parte de quien tiene la razón, sirve a quien le paga y la

corrompe, tenemos que defendernos de la autoridad atacándola, (...) En consecuencia solicito al tribunal del pueblo [...] que se restablezca en todos sus derechos al comunero Todo-Aguanta, [...] que a la autoridad venal se la desconozca e imponga un castigo que el propio pueblo hará cumplir, y que a los verdaderos y genuinos usurpadores [...] se les expulse para siempre de estos sitios [...]. (Rojas, 2011, p. 325)

En cuanto a la crítica de fondo, es decir, a la crítica a la modernidad capitalista designada por el pueblo con el nombre de “civilización”, puede observarse la resistencia a la lógica de la propiedad privada cuando se ratifica y favorece la de la propiedad comunitaria: “La comunidad es de uno y es de todos”. Por otro lado, reafirmar su identidad a través del personaje “Todo-Aguanta”, que representa a todo el pueblo: “corpulento, achaparrado, bonachón y vigoroso” (Rojas, 2011, p. 309). Un pueblo autosuficiente que sólo necesita que le permitan vivir en paz y en libertad.

Lo que no sabía el personaje de Don Vicente, es que su creación dramática iba a causar una euforia vengadora. Poco antes de que la obra concluyera y terminara el veredicto final del juicio popular imaginario, inserto en la ficción, la gente inició gritos y barras contra los gamonales que se encontraban presentes. La situación llevó a un escenario de violencia donde todo el rencor acumulado desembocó en el linchamiento y muerte del gamonal Ignacio Gurumendi y del teniente político.

Según Echeverría (2001) la ruptura festiva no es sólo un acto inocente sino “la puesta en acto de una revolución imaginaria, es decir, de una abolición y una restauración simultáneas, en el más alto grado de radicalidad” (p. 205). Dentro del tiempo festivo todo puede ser cuestionado, toda norma, todo código humano, desde aspectos tan sencillos como las reglas de vestir hasta la relación del ser humano con el cosmos. Pero todo tiene que volver a restituirse a la normalidad, una vez que se ha destruido y reconstruido la figura de su sociabilidad en la ruptura. De lo contrario, dice Echeverría (2001) que si bien es cierto “de la fiesta a la revolución parece no haber más de un paso”, ese paso “debería atravesar todo un abismo, el abismo que separa lo imaginario de lo real” (p. 206).

Trágicamente los de Yangana llegaron a dar ese corto pero abismal paso de lo imaginario a lo real. El efecto de la teatralización y la embriaguez contribuyeron a hacer más fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de lo imaginario, lo cual desembocó en el cometimiento del crimen colectivo. De la inversión de la jerarquía y el orden social imaginarios de la ruptura festiva, pasaron a ocasionar un cambio social irreversible en la vida

real. El pueblo entero cruzó esa línea y convirtió una revolución imaginaria en una revolución real que le traería enormes consecuencias.

A partir de ese momento, el desafuero fue total. Transportados al siguiente escenario de catarsis revolucionaria en el espacio de la plaza, los habitantes están ansiosos y asustados por los rumores sobre una posible represalia por parte de la peonada de los gamonales en contra del pueblo. Mientras tanto, Fermín López, en venganza por la muerte de su sobrina producida por una bala perdida de Gurumendi, incendia, junto con otros pobladores, las casas de hacienda y los sembríos de los gamonales. En la plaza se discute, en medio de la embriaguez de la muchedumbre, el siguiente paso a tomar frente a la inminente represión estatal. Saben que están en soledad frente al gobierno central y que lo más probable es que el congreso se ponga de parte de los gamonales, ya que su clase social forma parte de él: “Tienen que defender los derechos de los gamonales, porque gamonales son también” (Rojas, 2011, p. 330) afirma doña Liberata Jiménez durante las deliberaciones.

2.5 El mundo teatralizado del héroe colectivo de Yangana

Toda la estetización de la vida cotidiana de Yangana parece remitir a una escenificación total, como si todos sus actos tuvieran una finalidad teatral. Para construir su mundo, al pueblo de Yangana le importa enfatizar la teatralización de su vida cotidiana y de su vida en el momento extraordinario de la ruptura festiva. Escenifican el momento de la rutina o el de la producción como una actividad que no puede ir separada de la experiencia estética, como se puede observar en el trabajo-fiesta colectiva de “la minga”, donde el disfrute de lo bello mientras se trabaja es fundamental. Escenifican el momento de la ruptura festiva donde se despliega toda la riqueza cultural mestiza de su comunidad a través de un genuino traslado a la dimensión imaginaria y en medio de la absoluta decoración del espacio-temporal festivo.

En suma, todo momento de la vida cotidiana de Yangana está decorada y detrás de esta decoración absoluta hay una intención teatral. De modo que, si la propuesta alternativa del ethos barroco es la construcción del mundo moderno como teatro ante el dominio avasallador del ethos realista, entonces se podría decir que el ethos social que le sirve como espíritu de época al pueblo de Yangana, es el ethos barroco. En otras palabras, la estrategia de supervivencia de esta población, en un contexto adverso y contradictorio, es acudir a su

dimensión imaginaria en el que él mismo es un actor que desempeña un papel en una gran obra teatral. Esta puesta en escena alternativa no le sirve para huir de la realidad que le abrumba sino para trascenderla.

Ahora, la consistencia de su mundo escenificado se encuentra sustentado por dos grandes acontecimientos centrales provenientes del mundo antiguo: *Fuenteovejuna* y el libro de *El éxodo*. Como apunta Echeverría (2000) “La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico.” (p. 45). En este sentido, el pueblo de Yangana retro-trae las obras canónicas de *Fuenteovejuna* y *El éxodo* para rehacerlas y revivirlas en su contexto histórico actual. Ante el momento angustioso de la realidad que le resulta difícil de vivir, el pueblo de Yangana va a embarcarse en la re drammatización de estos acontecimientos y así crear una realidad imaginaria que los ayude a trascender este momento amenazante. Sin embargo, este trabajo espontáneo de imitación de ambos clásicos va a resultar en todo un acontecer diferente de su versión original: “un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia.” (Echeverría, 2000, p. 45). Es decir, van a revitalizar efectivamente los actos de los textos canónicos en la medida que le pongan una drammatización propia lo cual indefectiblemente llevará a la creación de otra versión muy particular: una versión barroca.

2.5.1 La escenificación de *Fuenteovejuna*: Todos a una.

Más adelante, llegan las noticias de un próximo arribo de las fuerzas policiales al pueblo. El gobernador, habiendo conocido los hechos, habría expresado que se tomarían todas las medidas de rigor, que el pueblo ya tenía malos antecedentes y que “así como hay individuos criminales, que han nacido para ser malos, [...] así también hay pueblos que son criminales de nacimiento y que a esos pueblos es necesario moderarlos a fuerza de sangre y rigor” (Rojas, 2011, p. 360). Ante la amenaza por la potencial represión, crece el miedo en la población y se instala una asamblea.

El momento asambleario de las deliberaciones se puede percibir como otro escenario teatralizado en el mundo de Yangana. Diversos personajes toman la palabra y poco a poco, los pareceres van acercándose y haciéndose unánimes hasta llegar a la conclusión de la necesidad de adjudicarse el crimen colectivamente. La escena del diálogo entre los habitantes remite a un momento dramático, decisivo y de tono épico donde se origina

justamente la construcción del personaje colectivo: el héroe colectivo de Yangana. El tema que propicia su conciencia colectiva y heroica es la inspirada en *Fuenteovejuna*:

Zacarías Fierro: “El culpable soy yo, porque si no hubiera sido por mí nadie hubiera ultrajado de obra a esos malvados. [...]”. Fermín López: “Yo creo que si alguien es culpable de los incendios en las haciendas de los patrones y en los cañaverales, ese soy yo. [...]”. Maridueña: “El culpable soy yo, [...] cambié la letra a mi antojo, yéndome contra los gamonales y solivianté al pueblo, [...]”. Gordillo: “Yo me eché al hombro ese trapo y encabecé uno de los grupos que íbamos por la plaza dando mueras a los gamonales [...]”.

[...]

Los culpables no somos aquí individualmente ni Maridueña, ni López, ni Fierro, ni Gordillo, ni yo, ni fulano ni Zutano [...] Y entonces el veterano, [...] preguntó a la multitud: —¿Quién mató al Comendador? Y la gente gritó a coro, con un vozarrón: Fuenteovejuna, señor. En seguida preguntó de nuevo: —¿Y quién es Fuenteovejuna? Y la gente contestó en un solo golpe: — Todos a una. (Rojas, 2011, p. 378)

Como se aprecia, el estribillo de *Fuenteovejuna* aparece como respuesta solidaria del pueblo a las manifestaciones individuales de sacrificio de algunos de sus miembros. Así, en medio de su heterogeneidad muestra una copertenencia y se crea como personaje colectivo. En este punto ocurre una intención de repetición mimética: el pueblo se mira en el espejo de la trama de *Fuenteovejuna* y puede ver que encarna las mismas características de bondad, honradez y honor. Un pueblo-superhéroe que “se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu” (Argullol, 2008, p. 398) capaz de afrontar la adversidad de la época, que al igual que los de *Fuenteovejuna*, ha reaccionado ante la injusticia con la misma “desesperada violencia del que se sabe vencido de antemano.” (Argullol, 2008, p. 399): matando a su opresor.

Como el argumento de *Fuenteovejuna* ya era familiar para ellos, lo traen a su propia escenificación para rehacerlo y revivirlo. No obstante se encuentran con un vacío. El acto original que plantean imitar resulta ser inalcanzable o imposible de realizarse exactamente igual porque “todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediamente ausente, inalcanzable” (Echeverría, 2000, p. 196). Esto es, al realizar una repetición mimética de *Fuenteovejuna* — el acto original— se topan con que aquella versión resultará irremediamente inalcanzable o diferente a la suya, puesto que los de *Fuenteovejuna* alcanzan el perdón mientras que los de Yangana no lo alcanzan y deben huir. A pesar de tener todos los argumentos justificativos a su favor, los de Yangana se encuentran con un Estado nacional sordo y opresor que ya los

ha sentenciado como un pueblo “criminal”, a diferencia de la sentencia favorable de los Reyes Católicos —rectos y magnánimos— de la versión de *Fuenteovejuna*. Sin embargo, sin que aquello importe, traer este acto teatral les sirve como fuerza moral para contrarrestar su compleja circunstancia y tomar conciencia de la fuerza de su unidad.

Yangana termina siendo un pueblo ni digno de alabanza ni de admiración como el de *Fuenteovejuna*, sino que desde el discurso hegemónico reproducido por la prensa de la ciudad, ya ha sido sentenciado como “pueblo salvaje” que necesita ser castigado. Destaca la grandilocuencia, igualmente teatral, de la prensa:

Sangrientos sucesos ocurridos en Yangana. El día de la fiesta, los moradores de esa parroquia han pretendido masacrar a los hacendados del lugar. [...] El teniente político y el malogrado joven Ignacio Gurumendi, salvajemente asesinados. [...] El gobierno está resuelto a reprimir criminales desmanes con mano de hierro. Una chusma repugnantemente ebria.- A pretexto de la ceremonia [...], se dedicó a embriagarse con grandes cantidades de aguardiente, chicha y guarapo, [...], se puso a representar una farsa satírica en contra de los hacendados, [...], surgió el ataque (...) contra los honorables propietarios [...]. El héroe de esta trágica jornada, [...] Su serenidad ante el peligro, su valor para afrontar las situaciones más desesperadas, [...] delante de la muchedumbre ebria del alcohol y de sangre [...]. Lo que nos dijo anoche el gobernador.- que el horrible crimen tiene raigambre comunista, [...] Esto es comunismo incendiario [...],...morbosas doctrinas exóticas, [...], reprimir los desmanes de Yangana antes de que el caos se agudice y trate de constituir un funesto precedente, [...]. (Rojas, 2011, p. 363)

2.5.2 La escenificación de *El éxodo: Sin Dios ni ley*.

Ante un panorama desolador, el pueblo decide huir. Sin ser explícito, el siguiente acto a escenificar es la huida de Yangana, que toma forma a la manera de *El éxodo* de la *Biblia*. Convertido en un “réprobo colectivo”, el pueblo quema la aldea y emprende un viaje hacia el Oriente para escapar de sus opresores. Antes de la salida, la re dramatización de *El éxodo* empieza con la elección de Tobías Ocampo como el hombre que los guiará durante la travesía. Justamente es este personaje quien, como el profeta Moisés, guía al pueblo hacia “la tierra prometida” y quien propone “la fórmula de salvación”: “Les dije también que para evitar semejante cosa yo creía que lo indicado era irnos en masa a otra parte, irnos al Oriente a vivir donde nadie nos moleste, abandonando la población y reduciéndola antes a cenizas para que de nosotros no encuentren ni rastro” (Rojas, 2011, p. 380).

La acción se traslada al escenario de la montaña camino a Palanda, donde la caravana puede ver por última vez el valle de lo que fue Yangana. El escenario contiene la imagen de un pueblo numeroso en marcha, acompañado de sus animales y pertenencias.

En este punto, el pueblo retoma su papel protagónico. Caracteriza el papel del héroe errante del pueblo hebreo, aquel que se embarca en un viaje de autoconocimiento “en la búsqueda del Yo”. Como el pueblo hebreo, el de Yangana representa un gran movimiento de masa que huye de un contexto de sufrimiento y calamidades: “a sus espaldas acaban de dejar algo tremendo” (Rojas, 2011, p. 43), con la esperanza de un nuevo comienzo en una “tierra prometida”. Tiempo que resulta oportuno para activar su memoria y establecer su relato fundacional. Tras 9 días de viaje se escenifica el momento del arribo a Palanda donde el pueblo acampa y en el que se abre un espacio de deliberaciones para imaginar su nueva identidad y los principios fundacionales de la nueva Yangana. Nuevamente distintas voces dramatizan los diferentes puntos de vista. Visiones para el nuevo orden social que giran en torno a discusiones modernas: el individuo o el bien común. Presentadas a través del lenguaje popular:

Doña Liberata decía:

—Yo sí soy partidaria de la gente fuerte. Por eso me gusta el churón Ocampo, y yo he de ser del parecer de que él siga mandando aquí. [...]

Don Melchor Celi respondió:

—Perdone doña Liberata, pero no estoy de acuerdo con usted. Nada de amos debemos admitir. El hombre debe ser libre como el pájaro y como el jíbaro. [...]

—Es que usted, don Melchor —objetaba doña Liberata Jiménez— es partidario del refrán que dice: “Ande yo caliente y ríase la gente”. Yo en cambio me enfermo cuando la justicia no se hace, así sea un asunto que ni va ni viene con mis intereses. [...] Usted mismo debe saber que ya no es libre. Tiene que hacer lo que el pueblo le pida. [...] Y permita, don Melchor, que le diga la franqueza: usted es un egoísta... ¿y usted, qué dice, amigo Picuita, digo, amigo Peñaflor?

—Hum! —contestó el aludido, [...]. A mí me da lo mismo cualquiera de las dos. Con tal de que no falte mi trabajito, con tal de que pueda dar mis puntaditas y ganarme mis pesetitas para tener un bocadito que comer y dar a mis hijitos... aquí o en Yangana es lo mismo, con o sin amo. (Rojas, 2011, p. 390)

Aunque encarne los atributos del héroe errante del pueblo hebreo, el de Yangana tiene que definir por sí solo su ley y su orden. No le asiste ni Dios ni la Ley (los diez mandamientos) ni el socorro divino en tiempo de necesidad (el maná) como en el relato bíblico de *El éxodo*. Otra vez, el acto original que plantea imitar resulta ser inalcanzable. No obstante, este vacío ocasiona la oportunidad para crearse así mismo. Se abre un espacio para imaginar su porvenir, definir su identidad y así poder construir su nuevo mundo.

El acto de huir puede entenderse como un acto que también es simbólico. No solamente huyen de un contexto de penurias sino que escapan de la modernidad capitalista. Como saben que tarde o temprano el proyecto modernizador los alcanzará, el ethos barroco

de Yangana hace que lo asuman como un destino inevitable, “pero lo hace mediante la construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia (mediante un escape o una huida) en el que la forma natural, cualitativa o de uso resulta rescatada de su estado de devastación” (Echeverría, 2008, p. 5). Es decir, van a intentar integrar el capitalismo sin dejar de ser ellos mismos, sin dejar de afirmar su forma natural de vida que se encuentra en un estado de riesgo, y lo harán mediante la construcción imaginaria de su mundo. En un destello de lucidez Tobías Ocampo imagina el futuro del pueblo nuevo en el que se aceptan las leyes de la circulación mercantil y la idea de progreso pero al mismo tiempo se resiste a renunciar a sus particularidades culturales:

Tengo la visión de lo que la ciudad llegará a ser en el futuro, hermano Joaquín [...] La plaza la trazaremos teniendo como punto de referencia tu casita. [...] Alrededor de la plaza levantaremos los edificios públicos. Más allá, a pocos pasos, el río, [...] nos llevará a comerciar nuestros productos con la gente extranjera [...] Nuestras huertas cubrirán los márgenes. Habrá numerosas invernadas para que los ganados pasten libremente sin cerramientos [...] Defenderemos a este ganado común, [...] Obligaremos a los curanderos y brujos a que descubran el remedio para curarlo de las pestes desconocidas. [...] Yangana a mi modo de ver estaba en franca decadencia: parecía un pueblo cocinado. Debemos multiplicarnos, debemos ser fecundos, [...] Pero hemos de vivir de otra manera, de una manera mejor. (Rojas, 2011, p. 409)

A partir de este punto el pueblo nuevo de Yangana es un proyecto de auto creación. En un principio, a través de la adaptación de los fragmentos del viejo mundo con el suyo. Han revitalizado los cánones clásicos porque para ellos “constituyen la única fuente posible de sentido objetivo” (Echeverría, 2000, p. 45). Si pusieron en escena *Fuenteovejuna* fue para construirse como un pueblo sufrido que ha hecho justicia por mano propia y afrontar su responsabilidad de manera colectiva. Mientras que la escenificación de la salida de Yangana les llevó a imaginarse como un pueblo unido que huye de un estado de esclavitud como el hebreo. Ambos actos teatralizados constituyen la “solución salvadora” en la medida que han dado sentido a sus actos y servido para convertir al mundo real en un mundo representado con su propia vitalidad. Ha tenido que acontecer no sólo un traslado físico sino un traslado a la dimensión imaginaria para que el pueblo pueda afrontar su circunstancia, como señala Abdón Ubidia: “En El éxodo de Yangana hay una serie doble de transposiciones: la espacial, el traslado de un lugar a otro, sí, pero además, el tránsito de lo real a lo imaginario, de la violencia a la paz. De la realidad «real» al símbolo” (Ubidia, 2013, p. 126).

Pero los cánones tradicionales ya no alcanzan ni pueden ser prolongados, y el momento se convierte en un fértil terreno de autocreación. Ahora el héroe colectivo de

Yangana tiene la tarea de refundarse en Palanda “la tierra prometida” con un orden social de creación colectiva pero con la misma noción de resistencia:

La representación de la injusticia trasciende la instancia de sufrimiento para pensar la posibilidad de refundar el orden social, desde el desacato y la rebeldía. Así Yangana es un “pueblo activo” que “prefirió el destierro colectivo al despojo de lo suyo”. Ser un “mundo aparte” es el objetivo final del colectivo: fundar una ciudad que no “tenga sangre” es la apuesta de la novela en la perspectiva de una utopía posible. (Ortega Caicedo, 2017, p. 116)

CAPITULO III

TEATRALIZACIÓN DEL MUNDO

3.1 Representación absoluta

Como se ha precisado anteriormente, la convivencia de distintas estéticas: la poesía, el teatro, el discurso, el comentario, el ensayo, artículo periodístico, etc. en *El éxodo de Yangana* proporciona un efecto de artificiosidad con ánimo totalizante. Como si quisiera abarcarlo todo y crear la escenificación de un gran drama con todos los componentes teatrales. La apariencia ornamentada de la obra de Á. F. Rojas parece encaminada a despertar una dramatización absoluta del momento en que las zonas rurales experimentaron el impacto del avance de la modernidad capitalista a través de la expansión del Estado en territorio nacional durante inicios del siglo XX.

Décadas antes de la publicación de *El éxodo de Yangana* (1949), el país había experimentado agudas crisis económicas y sociales a nivel nacional. Revoluciones, grandes conflictos bélicos y crisis económicas a nivel internacional. Episodios trágicos y luchas sociales contra la tiranía bancaria, periodos de inestabilidad política, algunas conquistas sociales y la modernización del Estado nacional. De manera que el movimiento cultural de los años treinta se manifiesta vigorosamente para constatar todo el acontecer de este periodo convulso de cambios en la sociedad ecuatoriana. Los escritores se dan a la tarea de documentar y denunciar en sus obras las condiciones de opresión y pobreza de los sectores olvidados de la sociedad. Una tarea muy grande que implicó dividirse el énfasis en los diferentes grupos étnicos y sus diversas culturas populares. Les tocó constituir una literatura con un denominador común: contar las culturas nacionales “a contrapelo de la modernidad” (Ortega Caicedo, 2004, p. 20)

Entonces, Ángel Felicísimo Rojas, considerado como un epígono de la corriente del realismo social, produce una obra de denuncia social, con énfasis en la población mestiza rural, para evidenciar cómo a través de argucias legales, los propietarios ancestrales de tierras comunales son despojados de sus parcelas por parte de terratenientes, respaldados por un Estado modernizador, y las consecuencias que se desencadenan a partir de aquello. Pero realiza su obra con un añadido substancial, escribe *El éxodo de Yangana* con una intención totalizante. Necesita captar el momento de conflicto con todos los componentes

posibles. Realiza una puesta en escena de un drama histórico en el que los pueblos se ven atravesados por dos propuestas antagónicas: la capitalista como la forma dominante y su forma tradicional de vida como la forma dominada. A partir de aquello, Á. F. Rojas parece recrear este momento captando en su obra, la estrategia espontánea de resistencia de los pueblos frente a la modernidad capitalista, que a juicio de Bolívar Echeverría, se trata de un ethos social definido como el ethos barroco. Este comportamiento social constituye un refugio o modo de ser de los pueblos dominados, que les permite vivir la destrucción de lo cualitativo de su mundo; una destrucción producida por el productivismo capitalista, pero convirtiendo esta experiencia en “el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo” (Echeverría, 2000, p. 45). Y este traslado a la dimensión imaginaria se da a través de la decoración absoluta de su vida cotidiana, práctica que en el fondo remite a una teatralización absoluta.

Si se observa que en efecto, el comportamiento social del pueblo de Yangana descrito en la obra, está caracterizado por el predominio de la estetización de su vida cotidiana tanto en el tiempo de la rutina como en el tiempo de la ruptura; si se observa que se ocasiona un traslado a la dimensión imaginaria en torno a alguna escenificación a fin de construir su mundo alternativo para enfrentar la ola modernizadora de la época; entonces es posible afirmar que vive bajo el ethos barroco. Y, si “es asunto del arte la puesta en evidencia del ethos de una sociedad” (Echeverría, 2000, p. 47) entonces, también es posible afirmar que Á. F. Rojas ha evidenciado en su obra el ethos social del momento histórico.

No parece coincidencia que el artista haya hecho toma del momento festivo y el lúdico del pueblo para describirlos con tanta fidelidad en su texto. Ambas recreaciones de momentos extraordinarios son los espacios perfectos para mostrar toda la composición y recomposición de su identidad que justamente es lo que se encuentra en riesgo ante el dominio cada vez más evidente de la modernidad. Por otro lado, la recreación festiva sirve para complejizar la obra al ser el momento de cambio social en el que se pasa de una revolución imaginaria a una revolución real. Por esta razón, la estetización de la obra es plenamente barroca porque como señala Echeverría sobre el arte barroco:

...lejos de mirar en ellas –en el juego y en la fiesta– obstáculos para su realización, fuente de impurezas para sus obras, se desarrolló en conexión con ellas, usándolas como material de su propio trabajo y sirviendo a la complejización y enriquecimiento de las mismas. (Echeverría, 2000, p. 218)

Lo cual contribuye a que el autor de *El éxodo de Yangana* recree los espacios donde efectivamente se des-realiza la realidad de la modernidad capitalista.

De modo que si proponemos que ha sido este comportamiento social –ethos barroco– la inspiración para la obra, indefectiblemente el modo artístico también debía ser barroco, pues como lo indica Echeverría (2000), “lo barroco en el arte es el modo en que el ethos barroco se hace presente” (p. 46). Así se puede entender la característica artística más resaltable del texto de Á. F. Rojas, que es su afán de totalidad, su afán por abarcarlo todo, su decoración absoluta. Todo el ornamentalismo en *El éxodo de Yangana*: aperturas líricas, recursos lingüísticos, conformación rítmica, géneros intercalados e intertextualidades, son recursos esenciales para representar este mundo de una manera estética. Sin embargo, este ornamentalismo solo es el efecto de una causa principal: la representación absoluta del mundo.

El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo; sólo que, al hacerlo, radicaliza la significación del concepto “representar”. La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una «sustitución», un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación.” (Echeverría, 2000, p. 213)

Se puede plantear que en *El éxodo de Yangana* existe toda la intención de representar el mundo como toda obra de realismo social, sólo que al reproducir el mundo del pequeño pueblo y sus avatares por conservar su forma natural de vida, lo hace de una manera barroca, es decir, repitiendo la teatralización que practica el ethos barroco del pueblo. O en otras palabras, aquel drama que el artista vio desarrollarse ante sus ojos, fue plasmado en su obra del modo ornamentado-teatralizado con el cual la gente de provincia intentó refugiarse para resistir la modernidad.

Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que busca reproducir o repetir la teatralización elemental que practica el ethos barroco cuando pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). (Echeverría, 2000, p. 214)

Pero, ¿qué es en el fondo lo que quiere representar la obra?, ¿qué es lo representable desde la perspectiva de *El éxodo de Yangana* más allá de captar la teatralidad elemental del ethos social de la época? Sí, la obra plantea una denuncia social sobre la privatización de las tierras comunales, pero también muestra una contradicción de fondo. La contradicción de la vida en el capitalismo como un sistema impuesto, distinto a la cultura popular de esta zona

del mundo, y por tanto destinado a mal funcionar. El artista intenta mostrar lo ambiguo de la vida en el capitalismo, teóricamente el sistema del progreso, pero que en la vida práctica funciona como un sistema impostado. Ejemplos de la representación de esta contradicción abundan en forma de simples decoraciones superficiales, dramatizadas en la obra, pero que funcionan para cuestionar la contradicción de la vida moderna. Como el caso del personaje de Rosita Sandoya, “contrabandista de aguardiente y productos destilados” (Rojas, 2011, p.111) que entiende que en el capitalismo nacional no hay tal libre mercado sino que aquel solo es aplicable a las transnacionales de gran capital. Para justificar el cohecho a los guardas del Estanco para que no interrumpan su actividad comercial, Rosita Sandoya argumenta: “—Lo aprendí de los gringos de las compañías extranjeras. Ellos hacen así con los del Gobierno, y consiguen lo que quieren. Cuesta un poquito, pero se gana más.” (Rojas, 2011, p. 114). En otro episodio representado, se evidencia el cuestionamiento al sistema financiero —el corazón del sistema de acumulación capitalista— con el alegato del comerciante don Baltazar Zárate que desconfía del crédito bancario y se revela contra su sumisión: “—Los bancos —decía— tienen la culpa de lo mal que andan los negocios. ¿Por qué meterse entonces con el enemigo? Fíjense ustedes en mí. Yo he hecho mi capitalito sin necesitar para nada de esos malvados. Ellos saben cuándo uno anda fregado y le echan la soga al cuello” (Rojas, 2011, p. 119). También se representa el mecanismo democrático como una práctica política fraudulenta. Documentado por Míster Spark, la elección para gobernador de la provincia constituye todo un acto doloso en el que actas aparecen registradas con votaciones inexistentes: “El escrutinio final arroja un resultado muy halagador: las listas de representantes indicadas por el gobernador de la provincia, según órdenes del gobierno central, triunfan sin mancha.” (Rojas, 2011, p .172).

Todos estos pequeños agregados en la obra que parecen simple relleno decorativo, todas estas dramatizaciones subalternas que acompañan la línea argumental principal, son momentos discursivos que dejan de ser secundarios en la medida que aportan a lo substancial. No se independizan de la obra que ornamentan sino que se convierten en otra obra sobrepuesta que muestra la ambigüedad de la modernidad capitalista mientras reclama lo central: la expropiación de los ejidos comunales.

Parece como si todos los aspectos sociales, comerciales, financieros y políticos tuvieran su propio libreto en la obra. Todos ellos representados con una sensación de ambigüedad y disimulo, en donde los personajes son más bien actores. Personajes que,

ante el modo moderno criollo de hacer política, son llevados a actuar de una forma frente al poder, y de otra forma dentro de su espacio social conocido. Dicho de otro modo, ante la modernidad criolla imperante, necesitan comportarse con disimulado sometimiento que ocasionalmente los lleva a claudicar y corromperse, y que los obliga a organizar una economía propia e informal. Mientras que en el plano íntimo de su sociedad se muestran genuinos y afirman su cultura.

Ahora, como desde esta perspectiva se asume que la acción estética de *El éxodo de Yangana* está inspirada en el ethos barroco y la propuesta alternativa del ethos barroco es “construir el mundo moderno como teatro”, es útil analizar el esquema por el cual la novela se ha compuesto como una pieza teatral. Ver que los preludios no son puramente decorativos sino que aportan con un mensaje cuestionador del sistema, y en donde sus personajes alegóricos y representativos se desenvuelven como actores dentro de la representación de un sistema moderno ambiguo en el que parece que “se obedece pero no se cumple” (Echeverría, 2000, p. 183).

3.1.1 Esquema teatral

Abdón Ubidia describe *El éxodo de Yangana* como “una estructura de ambición musical. Como un gran poema sinfónico” (2013, p. 124). O, una “novela que parece oírse antes que leerse” según Edmundo Rivadeneira (1981, p. 165). Aquel efecto se da por la composición del texto que intercala cada gran acto antecedido por un texto lírico como pieza musical. A modo esquemático la obra tiene esta configuración: 1) PRELUDIO-Primera parte; 2) INTERLUDIO-Segunda parte; 3) INTERLUDIO (2)-Tercera parte y 4) POSTLUDIO. A breves rasgos, el universo dramático se puede describir así:

- 1) El telón se abre con el PRELUDIO “En Palanda se oye un rumor extraño”: En un escenario selvático, esta primera escena empieza con un efecto de sonido, de una vibración del suelo que no es típica de la selva sino de penetración humana en masa: se oyen “trepidación de rebaños, de cascos solípedos, de talones humanos” (41). Escena que causa extrañeza y temor en Joaquín Reinoso porque “anticipan la presencia humana” (Rojas, 2011, p. 41). A continuación viene la Primera parte, “La huida de un réprobo colectivo”: se abre la imagen con la puesta en escena de una caravana grande de pueblo entero con sus animales y pertenencias en marcha, de huida, que “se desliza pausadamente [...] con un compás perezoso y solemne que se

arrastra como una gota de aceite sobre una pared pulimentada” (Rojas, 2011, p. 44) en la ladera de la montaña. Se cierra la toma panorámica y Joaquín Reinoso empieza a narrar cuadro por cuadro los personajes esenciales que “vienen” y sus historias vitales. La puesta en escena con los efectos visuales y auditivos del Preludio y la Primera parte están destinados a presentar la multitud protagonista en escena y sus sentimientos de tristeza, además se crea suspenso por saber el motivo del desplazamiento.

- 2) Viene el primer INTERLUDIO, “La canción beoda de las semillas”: se presenta la escena con el monólogo del estudiante de agronomía Joaquín Gordillo, acompañante de la caravana. La temática exalta de forma grandilocuente y jocosa el poder creativo de la naturaleza y de la germinación de las semillas: “canción de las semillas” (Rojas, 2011, p. 141). Este primer Interludio refiere a la conexión emocional del ser humano con la naturaleza, la dependencia de éste con ella no solo para sobrevivir sino para ser feliz: “Y el loco debe bendecir a la semilla de la alegría elocuente, [...] ¡Madre de las fermentaciones, bendita seas! [...], exaltará también a la cebada, modesta compañera de sus hambres. [...], ¡oh porotos dignos de todas las alabanzas!” (Rojas, 2011, p. 145). En este sentido el discurso está dirigido a favorecer la vida natural en contraste con el modo antropocéntrico de la vida moderna que genera la ilusión de existir por fuera de la naturaleza.¹ La Segunda parte “Yangana cuando era pura”, realiza un salto temporal de un año atrás. Al personaje del traductor-narrador le corresponde contar la visita del científico norteamericano Mr. Spark y el contenido de sus libretas halladas. Esta escena es a manera de entrega de informe académico que explica aspectos antropológicos y sociológicos del pueblo a través de los ojos de Mr. Spark. Al mismo tiempo que explica el origen del problema de la propiedad de las tierras.
- 3) El segundo INTERLUDIO, “Balada de la euforia triste”, corresponde ser relatada también por el traductor-narrador. El tema principal es la historia de amor entre Mr. Spark y Juanita Villalba. Se trata de “una historia no escrita” (Rojas, 2011, p. 250)

¹ Es importante notar que la idea de la conexión emocional con la naturaleza también se destaca en otros discursos dentro de la obra, como la preocupación que despierta en los pobladores la migración de su juventud a la ciudad que ocasiona pérdida del gusto por el paisaje rural: “La comunión con la naturaleza, que a algunos nos emociona tanto, han dejado de sentirla” (Rojas, 2011, p. 192) en la segunda parte. O el episodio que origina el conflicto territorial a causa de la matanza de los animales del pueblo por parte de los peones de los gamonales: “Esa vaca colorada y ese perro tenían derecho a vivir. Formaban parte de los afectos de Yangana” (Rojas, 2011, p. 273) en la tercera parte.

porque cuenta con insuficientes datos recopilados. Es una “euforia triste” porque aquel romance no se concretó y posiblemente tenga un final trágico al no saberse si Mr. Spark logró salir con vida de la selva. Este interludio da la sensación de freno ante cualquier muestra de sentimentalismo. La personalidad de los amantes les reprime de mostrar sentimientos mutuos: son ambiguos y disimulan su amor. A criterio de Agustín Cueva, el personaje de Juanita Villalba “reprime todo impulso sentimental” al igual que el autor de *El éxodo*, pues para la época literaria del realismo social, preocupada por las condiciones injustas de las masas, todo “arranque sentimental” sería considerado “como una aberración de la burguesía” (Cueva, 2008, p. 84). Sin embargo desde la perspectiva del presente trabajo de análisis, puede considerarse que la actitud de ambos personajes protagonistas de esta no-historia de amor tiene una casualidad: muestra la característica social de disimulo y ambigüedad en las relaciones, incluyendo las románticas. En seguida viene la escenificación de la tercera parte, “La última alegría de Yangana”: la escena se abre de vuelta en el presente ya en Palanda, con Ocampo contando a los Reinoso los hechos que precipitaron el éxodo. La analepsis de Ocampo propicia la apertura con el pueblo entero en escena preparándose para la fiesta los días previos, la construcción de la campana y también penetra en la problemática de las tierras. Se escenifica la fiesta con sus números especiales y el linchamiento de los gamonales y el teniente político. Finalmente se muestra la escena de la asamblea popular que concluye con la decisión de huir.

- 4) Nuevamente se regresa al presente en el POSTLUDIO, “El horizonte de una mañana distinta”: Luego de escuchar las conversaciones de la gente ya establecida en el campamento, se abre una escena de diálogo entre Ocampo y Reinoso. Exaltado y grandilocuente, Ocampo le expone a su amigo Reinoso su visión de futuro para el pueblo nuevo y le pide su apoyo. Resulta ser una visión diferente a su vida tradicional: “trabajar unificadamente, sin desmayo, con toda ambición, para que nos proveamos de mucho más de lo indispensable, [...] trabajar hasta reventar” (Rojas, 2011, p. 110) a fin de convertir a la nueva Yangana en una gran ciudad moderna. Una visión que además contempla a Ocampo como el único jefe al mando de la fundación. A Reinoso no le convence este futuro y persuade a Ocampo, quien al mirar la aurora, pierde el fervor desarrollista y el deseo de poder, y se convence que

el inicio del pueblo nuevo debe ser metafóricamente como la aurora: blanca sin sangre, y nuevo como un amanecer.

En resumen, si ponemos el énfasis en el decorado de la obra encontramos que los preludios de tono lírico, que sirven a la obra de aperturas ornamentales a cada gran acto, están allí para plantear algo profundo y substancial: "lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo". El primer interludio, para indicar lo irreconciliable de la vida moderna con la conexión emocional con la naturaleza. El segundo interludio para indicar lo irreconciliable del amor romántico entre un científico norteamericano de cultura moderna y una escéptica de aquella cultura moderna (en realidad, escéptica de todo). Y el postludio, para indicar lo irreconciliable ente la visión de la vida natural y tradicional con el desarrollismo de la modernidad capitalista.

3.1.2 Los personajes-actores

Como se ha señalado, la manera de resistencia que propone el ethos barroco ante el dominio avasallador de la modernidad capitalista, es construir el mundo como teatro y así poder des-realizar una realidad que se siente insoportable. Esto quiere decir que sus participantes viven convirtiéndose en personajes que actúan en una gran obra de teatro. Bolívar Echeverría explica: "El ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección" (Echeverría, 2000, p. 196). En el mundo teatralizado que Á. F. Rojas ha construido, la variedad de personajes funcionan como si tuvieran un doble rol dentro del drama: como personajes y como actores. La dimensión del personaje, cuya vida íntima conocemos a través de la descripción de sus retratos en la Primera parte; y la dimensión de actor, aquel que tiene un papel determinante para el desenvolvimiento de la trama. Por ejemplo, el personaje de Fermín López alias Fosforito López, "el hombre de la mala suerte máxima, hombre perseguido por el fuego" (Rojas, 2011, p. 54). Como personaje, sabemos que Fermín López ha sido un próspero agricultor antes de la mala suerte. Su vida está atravesada por las tragedias producidas por el fuego. Viudo, descorazonado y suicida, "aprendió a no llorar" (Rojas, 2011, p. 57). La gente le estima como pararrayos, se siente protegida a su alrededor, pues la mala suerte solo lo alcanza a él. Como personaje-actor, Fosforito López cumple el papel de encargado de incendiar las casas de los gamonales y toda la aldea antes del éxodo.

Por cuanto la obra puede entenderse como una puesta en escena teatral donde el personaje colectivo es el protagonista, es pertinente analizar los otros personajes-actores más importantes que han sido contruidos para complejizar la trama, pero también para mostrar cómo su comportamiento gira en torno a la ambigüedad dentro de la vida en el sistema capitalista. Estos personajes son los siguientes: el personaje alegórico, que representa al Estado; los personajes representativos: Don Vicente Muñoz, como el intelectual, y Tobías Ocampo, como el hombre de pueblo; y el personaje “todos”² que representa al héroe colectivo de Yangana.

El personaje más ambiguo es el personaje que representa al Estado. Este personaje ha sido alegorizado en la obra dramática “Guárdate del agua mansa”, obra de ficción dentro de la ficción, como “Payaso”. Desde el punto de vista del pueblo yanganés, el Estado es un ente parodiable que simula ser un guardián del orden pero el resultado de su trabajo es risible y corrupto:

PAYASO. —No te pongas así, cholito. Ahora tengo que irte llevando a la celda, y tú tienes que ir conmigo porque yo soy, mala o buena, la autoridad y el orden, y como te he tratado bien y te he dado consejos, y no me he reído de tu dolor, debes darme una propinita de a sucre, porque el payaso está un poco triste; y desea irse a beber un trago de puro.” (Rojas, 2011, p. 319)

El personaje que representa al Estado está además consciente de su propia ineficacia: “PAYASO. —“El Estado es un guardián y yo soy otro guardián. (...) El Estado soy yo, como dijo mi Capitán. Y los dos somos una verdadera lástima”. (Rojas, 2011, p. 320). De cierto modo el personaje entiende que en el fondo es “una verdadera lástima” porque en la realidad está realizando un acto teatral de poder. Es decir, es un actor que realiza un simulacro de autoridad, más simbólico que auténtico. Allí en las zonas rurales donde el sistema republicano no estaba todavía normalizado, el Estado optó por un modo de actuar despótico para ejercer poder, ocasionando que las mayorías sociales lo deslegitimen. Y todo esto, porque las repúblicas criollas intentaban deshacerse con violencia de su modelo propio de vida, para imitar, en su lugar, la forma más exitosa y vencedora: la capitalista. Pero, sin poderla imitar auténticamente sino teatralizándola. Al respecto, Bolívar Echeverría explica:

² En el estudio “Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega” (1992) de Teresa J. Kirschner, se plantean cinco formas de manipulación del personaje para representar a las colectividades en el teatro de Lope de Vega: uso del personaje alegórico, personaje representativo o embajador, voz anónima, canto acompañado de música y personaje “todos”. Por la semejanza entre la puesta en escena de *Fuenteovejuna* y *El éxodo de Yangana* se han tomado en cuenta el análisis del personaje alegórico, representativo y personaje “todos” ya que la voz anónima se encuentra dentro del personaje “todos” y el canto acompañado de música está representado por los preludios de *El éxodo de Yangana*.

No falta ironía en el hecho de que las repúblicas nacionales que se erigieron en el siglo XIX en América latina terminaran por comportarse muy a pesar suyo precisamente de acuerdo a un modelo que declaraban detestar, el de su propia modernidad, la modernidad barroca, configurada en el continente americano durante los siglos XVII y XVIII. Pretendiendo “modernizarse”, es decir, obedeciendo a un claro afán de abandonar el modelo propio y adoptar uno más exitoso en términos mercantiles –si no el anglosajón al menos el de la modernidad proveniente de Francia e impuesto en la península ibérica por el Despotismo ilustrado-, las capas poderosas de las sociedades latinoamericanas se vieron compelidas a construir repúblicas o estados nacionales que no eran, que no podían ser, como ellas lo querían, copias o imitaciones de los estados capitalistas europeos; que debían ser otra cosa: representaciones, versiones teatrales, repeticiones miméticas de los mismos; edificios en los que, de manera inconfundiblemente barroca, lo imaginario tiende a ponerse en el lugar de lo real. (Echeverría, 2011, p. 221) (Echeverría, América Latina: 200 años de fatalidad, 2011)

De manera que el proceso de modernización por parte del Estado se convierte en un ejercicio que en la práctica resulta teatralizado, exagerado y poco serio. Que de no ser porque se ejecutó de manera represiva, habría quedado en lo parodiable de el “Payaso”. Estados que son poderosos en lo interno y débiles en el concierto económico mundial. Simulan ser capitalistas pero resultan ser asambleas de terratenientes y comerciantes al servicio del capital. Rentistas, facilitadores de materias primas y dependientes de Estados capitalistas poderosos, lo que ocasiona la disminución de su soberanía nacional.

Dentro de la obra hay dos personajes representativos que son importantes para el desenvolvimiento de la historia. El primero es Don Vicente Muñoz, “el hombre más ilustrado de Yangana” (Rojas, 2011, p. 61). De don Vicente personaje, conocemos que es como un “caballero español antiguo”, padre de familia, “bibliófilo”, hospitalario con los forasteros, corresponsal del semanario de la ciudad, autor de los discursos y de las obras dramáticas. Como personaje-actor, tiene el papel de creador de la pantomima “Guárdate del agua mansa” que causó, sin proponérselo, la exacerbación de los ánimos y el linchamiento de los gamonales. Además es quien introduce la semblanza de *Fuenteovejuna* para que el pueblo se unifique y asuma colectivamente el crimen. Como personaje representativo, “sirve de embajador o mensajero, convirtiéndose en portavoz” (Kirschner, 1992, p. 158) del pueblo ante el poder político y los gamonales. Antes de los hechos de sangre, Don Vicente trata de dialogar infructuosamente con los gamonales: “Todavía es tiempo de detenerse, don Ignacio” (Rojas, 2011, p. 276). Intenta abrir comunicación con el Congreso en Quito, sin embargo, sus esfuerzos no prosperan. Don Vicente representa al “intelectual moderno” comprometido y solidario con su pueblo (Rodríguez Albán, 2006, p. 155) (Rodríguez Albán, 2006). El otro personaje representativo es Tobías Ocampo, de quien conocemos que fue un trabajador de las minas auríferas de Curipamba, esposo y padre de familia, “ceñudo y autoritario jefe”

(Rojas, 2011, p.139). Como actor, es el que propone el plan de huida como “fórmula de salvación”, y es el hombre elegido para guiar a la población a su nuevo destino. Tobías Ocampo es el representante del hombre de pueblo, “conocedor del corazón humano” (Rojas, 2011, p. 81) e intuitivo: “¿Cómo venían a meterse en la boca del tigre estos estúpidos? [...] La corazonada que tuve era brutal. Era brutal” (Rojas, 2011, p. 262) decía Ocampo refiriéndose a los gamonales antes de los trágicos acontecimientos. Entre ambos personajes hay una rivalidad entre el hombre letrado, amante de la palabra escrita, y el hombre de pueblo amante de la palabra oral y que desconfía de la palabra escrita:

Martha Rodríguez Albán señala, sobre la oposición entre escritura y oralidad encarnada entre ambos personajes de Yangana, lo siguiente:

Se podría decir que su relación con los textos escritos es, en general, de desconfianza: representan la voz de un otro amenazante, excluyente o, cuando menos, poco atractivo: “Los versos de don Vicente eran medio difícilones. En cambio los de Botado, que no es leído ni escrito, sí los entendíamos todos”. (Rodríguez Albán, 2006, p. 105)

A través de ambos personajes representativos, puede observarse una dualidad en el comportamiento del pueblo. Por un lado, Don Vicente, el personaje intelectual, en un principio confía en las posibilidades de la Ley (escrita) para resolver el problema, mientras que Ocampo, el personaje representativo del pueblo, desconfía de la Ley, la ve como “amenazante” porque justamente es la Ley la que ha originado el problema. Puede decirse que ambos personajes son dos caras de la misma moneda: Don Vicente es el actor de cara amable y civilizada “partidario de arreglos pacíficos” con el poder, mientras que Tobías Ocampo es el actor de cara fuerte y auténtica ante el poder. Sin embargo, es justo decir que Don Vicente es un personaje comprometido que se suma al destino de su pueblo y lo asiste con su conocimiento.

Finalmente, está el personaje “todos”, representado por el héroe colectivo de Yangana. Como ya se ha dicho anteriormente, es el personaje protagonista que encarna las virtudes del pueblo-superhéroe de alma superior, capaz de afrontar la adversidad de la época, de carácter bondadoso, honrado y honorable. Así como la del héroe errante que se embarca en un viaje de autoconocimiento “en la búsqueda del Yo”. No obstante tiene otra cara, la descrita por el poder político y mediático: “pueblo criminal”, “pueblo salvaje” de malos antecedentes, “chusma repugnantemente ebria”, “pueblo irreductible”, de “morbosas

doctrinas exóticas”, etc. Aspecto que le da una doble personalidad al pueblo de Yangana, una que es la genuina y otra que le ha sido asignada por el poder.

Parece un acierto de Á. F. Rojas haber puesto énfasis en proporcionarnos información del personaje en su intimidad, y el personaje que cumple un papel actoral, pues es posible notar la diferencia entre el ser genuino del personaje y el personaje-actor, aquel que debe enfrentar la contradicción del sistema capitalista que lo lleva a desenvolverse de forma distinta. O en otras palabras, necesitan actuar con disimulado sometimiento, teatralizando su circunstancia, para sobrevivir en un sistema ajeno a su cultura original.

En líneas generales, podemos citar la misma analogía que utiliza Bolívar Echeverría cuando explica al ser del ethos barroco como un personaje similar a Don Quijote:

La locura que convierte al hidalgo Alonso Quijano en Don Quijote parte de la construcción de una realidad imaginaria, diseñada según el mundo descrito y codificado por la literatura caballeresca. De lo que se trata, para él, es de poner en escena o de teatralizar allí el mundo real de su sobrina, del cura, del bachiller Carrasco, ese mundo de la vida real que le rodea y le abrumba, y cuya esencia consiste, según Miguel de Unamuno, en la anulación de la realidad profunda de España, una realidad heroica y trágica. Si Alonso Quijano se embarca en esta teatralización es porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable y porque sólo así, transfigurada en la representación, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible. (Echeverría, 2008, p. 6)

De modo que podríamos afirmar también que el héroe colectivo de Yangana es quijotesco. Es el actor protagonista de su propio gran drama escénico global diseñado por sí mismo con las imágenes de obras provenientes de la tradición occidental, revitalizadas para darle sentido a sus actos. Espontáneamente el pueblo hace un traslado a la dimensión imaginaria, pone en escena o teatraliza su circunstancia, no para anular la realidad sino para rehacerla o revivirla porque la vida real que le rodea “le duele y le es insoportable”. Sabe que no puede escapar de la modernidad capitalista y opta por des-realizarla o trascenderla y convertirla en una realidad diferente para poder sobrevivir. Sabe que luchar contra esta ola modernizadora es un esfuerzo trágico y por eso apela a su imaginación y su transfiguración heroica. Su gran empresa quijotesca consiste en que lo antiguo se encuentre en lo moderno, consiste en poner a dialogar los fragmentos y ruinas de su modo de vida natural con el presente de la modernidad, pues a fin de cuentas es un pueblo en rebeldía que “prefirió el destierro colectivo al despojo de lo suyo” (Rojas, 2011, p. 407). Construir el mundo como teatro es la propuesta alternativa del ethos barroco que el pueblo de Yangana aplica para poder sobrellevar la realidad capitalista, pero también para darse cuenta, en el fondo, que

esa misma legalidad de aquella realidad dolorosa, la de la modernidad capitalista, es a fin de cuentas, arbitraria también, es teatralizada también. Para darse cuenta que posiblemente su realidad teatralizada es más real que aquella que se le impone.

CONCLUSIONES

En primer lugar es importante poner de relieve la cualidad intuitiva de Á. F. Rojas al presentar una obra que ya en los años 40 cuestiona el enaltecimiento del concepto “civilización” y reivindica la cultura popular de la ruralidad con sus matices “bárbaros”, anticipándose de esta forma al primer renacimiento del barroco de la primera mitad del siglo XX que revaloriza temas de nacionalismo latinoamericano. El reconocimiento de aspectos culturales en *El éxodo de Yangana*: estructuras ancestrales, modos de relacionarse con la naturaleza, tradiciones y valiosas costumbres locales que pervivían durante este segundo momento de colonialismo interno llevado a cabo por los Estados nacionales en las primeras décadas del siglo XX, nos habla de una fuerza vital social que luchó por defender su modo de vida natural ante el avance de la modernidad capitalista, y nos permite entender la formación social del Ecuador, pero también explica las razones de ser como somos en la actualidad.

En líneas generales, se puede decir que *El éxodo de Yangana* tiene un espíritu barroco en fondo y forma. Como si su estética estuviera en concordancia con el ethos social que describe en el relato. Es claro que su estética realiza un acercamiento ente realismo y vanguardia donde la convivencia de distintos elementos narrativos le da al texto un efecto totalizante. Pero también se ha podido observar que la obra cumple con los mecanismos del arte barroco teorizados por Sarduy en cuanto al artificio del lenguaje y la intertextualidad. Pero más allá de ese evidente aspecto muy ornamentado de una obra barroca, subyace una intención teatral señalada por Bolívar Echeverría. En primer lugar, *El éxodo de Yangana* desplaza y transforma dos textos del canon tradicional: *Fuenteovejuna* y el libro bíblico de *El éxodo* para realizar una re-dramatización de éstos en el contexto de un pequeño pueblo andino latinoamericano con sus propios matices culturales, que lucha contra el poder hegemónico y la modernidad con el fin de reconstruir su propio mundo, lo cual eventualmente resulta en una creación original.

En segundo lugar está el aspecto temático de la obra que se refiere al momento antagónico que vive el héroe colectivo de Yangana. Si entendemos al barroco como un “espíritu de época” que vuelve cíclicamente cada vez que una fuerza imperialista se presenta, como explica Carpentier, entonces podríamos decir que aquel mismo espíritu se manifiesta en el argumento de la novela cuya idea central es la desobediencia del pequeño pueblo frente a una fuerza superior encarnada por el Estado nacional terrateniente. Ahora, lo

interesante del relato es la estrategia conductual con la cual el protagonista colectivo realiza la resistencia. No parece coincidencia que la obra de Á. F. Rojas describa tan detalladamente el tiempo de la rutina y el tiempo de la ruptura festiva del pueblo, caracterizados por el predominio de la estetización de la vida cotidiana. Justamente la recreación de ambos momentos en la ficción da la clave para entender el ethos social por el cual el pueblo de Yangana enfrenta el avance de la modernidad capitalista, el cual coincide con el ethos barroco formulado por Bolívar Echeverría.

Si el ethos barroco es un comportamiento social o modo de ser que aparece en un momento de la historia atravesado por dos propuestas antagónicas e interdependientes, cuya estrategia de supervivencia consiste en realizar un escape o una huida mediante la construcción imaginaria de otra dimensión que permite vivir la destrucción de lo cualitativo de una sociedad, entonces se podría proponer que *El éxodo de Yangana* es una obra literaria que refleja el ethos social descrito por Echeverría. Yangana es, principalmente un pueblo que se distancia del ethos realista de la modernidad capitalista al vivir su cotidianidad bajo el disfrute de lo bello. No le interesa dividir el tiempo de la rutina o tiempo productivo del trabajo, con el tiempo de la ruptura festiva. Es decir, des-realiza la versión capitalista del mundo que sí necesita separar ambos momentos para funcionar. Luego está su énfasis por vivir el momento extraordinario de la ruptura festiva de la manera más plena posible. Aquel momento que concentra el juego, la fiesta y el arte, y en donde hay un genuino traslado a la dimensión imaginaria. Como es un pueblo fascinado por el arte dramático se vale de una obra teatral para exponer el conflicto social que atraviesa en la actualidad, y en donde ficcionalmente consigue justicia y sale triunfante. Es decir, hace un traslado total a la dimensión imaginaria para ratificar su identidad y modo de vida, pero fundamentalmente para criticar lo de fondo, es decir, realizar un fuerte cuestionamiento a la modernidad capitalista como un mecanismo represor que despoja a su pueblo de sus posesiones y su cultura. De modo que se puede decir que es con base al ejercicio de la teatralización que el ethos barroco intradiegetico del héroe colectivo de Yangana actúa para hacer vivible lo invivible de la realidad capitalista.

Pero la obra no concluye en el simple aspecto imaginario, sino que tras el momento de la ruptura festiva donde se pone en acto una revolución imaginaria, se cruza el paso abismal y se concreta un acto revolucionario real. De la inversión de la jerarquía y el orden social imaginarios de la ruptura festiva se pasa al cometimiento real de un crimen colectivo. Lo cual ocasiona que los siguientes actos también acudan a una dimensión imaginaria para

trascender una realidad tan compleja. De modo que se ven compelidos a escenificar dos acontecimientos clásicos provenientes del mundo antiguo: *Fuenteovejuna* y el libro bíblico de *El éxodo* para revitalizarlos y ponerlos a prueba dentro de su contexto. El pueblo de Yangana re-dramatiza los dos para dar sentido a sus siguientes acciones y así trascender el momento. Se inspiran en *Fuenteovejuna* para construirse como colectivo bondadoso y honrado, víctima del abuso del poder cuya respuesta es rebelarse dando muerte colectivamente a sus opresores, y *El éxodo* como el argumento que justifica la huida de aquel estado de injusticia que se puede interpretar como un viaje de autoconocimiento en búsqueda de una “tierra prometida”. Estos actos teatralizados que el héroe colectivo de Yangana plantea imitar son inalcanzables en el espacio latinoamericano pero resultan ser un terreno fértil de autocreación y propicio para imaginar y definir su propia identidad y así poder construir su nueva historia. Lo cual puede entenderse como una metáfora del quehacer cultural de los pueblos mestizos de América Latina que a lo largo de su historia se originan a través de adaptar los fragmentos del viejo mundo con el nuevo y así fundar su cultura original.

Se puede decir que el héroe colectivo de Yangana es quijotesco pues hace un traslado a la dimensión imaginaria, pone en escena su circunstancia y de esta manera la rehace para hacer soportable la vida real que le rodea, convirtiendo su mundo real en un mundo representado como explica Bolívar Echeverría. Acto que concluye con el cuestionamiento de la misma legalidad de la modernidad capitalista pues a fin de cuentas, es una realidad que también se construye arbitrariamente.

El éxodo de Yangana es una obra plenamente del realismo social que, a juicio de la crítica, cierra el ciclo de la Generación del 30. Aquello también puede explicarse porque es una novela construida con un añadido substancial: realiza una puesta en escena completa de un drama histórico. Su principal característica estética es un afán totalizante, como si quisiera abarcar y resumirlo todo con todos los componentes teatrales posibles. Á. F. Rojas parece captar la forma espontánea de resistencia de los pueblos frente a la modernidad capitalista de la que habla Bolívar Echeverría: construir el mundo como teatro. Todo el efecto ornamentalista de *El éxodo de Yangana* se remite a una causa principal, que es la representación absoluta del mundo. De modo que, si la obra es la puesta en escena de un gran drama social o una teatralización del mundo, también podríamos reconocer que existen personajes que tienen un rol actoral. Es decir, el ser latinoamericano de *El éxodo de Yangana* cumple dos roles: personaje y personaje-actor. Donde el personaje es el ser

genuino en la intimidad de su sociedad, mientras que el actor se desempeña ambiguamente con disimulado sometimiento ante un sistema que le resulta impostado.

En general, esta novela nos plantea una interesante respuesta a la modernidad capitalista pues aporta con una estrategia de resistencia que compatibiliza con la estrategia social teorizada por Bolívar Echeverría: el ethos barroco. Sin embargo, es importante añadir que Echeverría concibe el ethos barroco como una “estrategia destinada a disolver, ya que no a solucionar” (Echeverría, 2000, p. 37) la contradicción de la vida en capitalismo. Es decir, no pretende decir que es una forma para vivir por fuera del capitalismo sino que invita a cuestionar la legalidad de la realidad capitalista pues descubre que en el fondo aquella forma es esencialmente teatral también. Si el héroe colectivo de Yangana se embarca en esta teatralización es porque su realidad es dolorosa y por tanto la transfigura en un mundo representado que le resulta más vivible pues le ayuda a afirmar su singularidad cultural, no para alegremente folclorizar al individuo latinoamericano como un “ser barroco” perteneciente al “no-mundo de la pre-modernidad” (Echeverría, 2000, p. 48), sino como el de un ser singular que necesita ordenar su mundo sin dejar morir su riqueza cultural ancestral pues aquello le resulta más necesario y realista..

Finalmente decir que abordar una obra de literatura latinoamericana con la herramienta del barroco conlleva cierta complejidad por la amplitud y lo disperso del tema, pero también es cierto que aporta un enfoque muy interesante que puede dar más luces para seguir investigando la novelística de la Generación del 30 especialmente con la teoría del ethos barroco de Bolívar Echeverría. De hecho, una de las limitaciones del trabajo de tesis fue la inexistente bibliografía acerca de la relación entre la obra de Á.F. Rojas y el concepto barroco, sin embargo, tomando en cuenta la afirmación de Chiampi cuando explica que todo debate sobre la modernidad y su crisis que no tome en cuenta al barroco, resulta parcial e incompleta, entonces se podría decir que considerar al barroco en el análisis de una obra de esta generación que justamente cuestiona tanto la modernidad capitalista, es posible y enriquecedor.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Diego. (1979). "Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años". En *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, No.3 (pág. 18). Quito: Gallo capitán.
- Argullol, Rafael. (2008). *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.
- Bajtín, Mijail. (1986). Problemas de la poética de Dostoievski. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Carpentier, Alejo. (2002). "Lo barroco y real maravilloso". En R. Hernández, *Ensayo cubano del siglo XX : antología* (pág. 333 a 357). México: Colección Tierra firme (Fondo de Cultura Económica).
- Carrión, Benjamín. (1958). "Ángel F. Rojas". En B. Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano* (p. 186). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cevallos, Santiago. (2012). *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- Cueva, Agustín (2008). *Entre la ira y las esperanzas*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Dávila Vázquez, Jorge. (1998). "Contactos, afinidades y rechazos. El periodo histórico y literario de transición". En C. Dávila Andrade, *Combate poético y suicidio* (p. 67). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Echeverría, Bolívar. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Echeverría, Bolívar. (2008). *El ethos barroco y los indios*. Recuperado el 15 de Enero de 2017, de Revista de Filosofía "Sophia":
http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf
- _____, *Definición de la Cultura*. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982. México: Editorial Itaca. 2001.
- _____, "Modernidad y antimodernidad en México". En *Antología Bolívar Echeverría "Crítica de la modernidad capitalista"*. 2011. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Recuperado el 21 de septiembre de 2018, de:
https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf
- _____, "América Latina: 200 años de Fatalidad". En *Antología Bolívar Echeverría "Crítica de la modernidad capitalista"*. 2011. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Recuperado el 21 de septiembre de 2018, de:
https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf

Hirsch, E. G., & Benno, J. D. (s.f.). *Book of Exodus*. Recuperado el 10 de Abril de 2017, de Jewish Encyclopedia: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/5940-exodus-book-of>

Kirschner, Teresa (1992). *Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega*. Recuperado el 13 de octubre de 2018, de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_018.pdf

Martínez, Luz Ángela. (2015). *Barroco y Neobarroco: del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Editorial universitaria de Chile.

Moreano, Alejandro. (2002). *“El discurso historiográfico ecuatoriano como forma narrativa (período 1920-50)”*. Recuperado el 02 de diciembre de 2017, de Repositorio Universidad Andina Simón Bolívar: <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20discurso%20historiografico%20alejandro%20moreano.pdf>

_____, (s.f.). *El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación*. Recuperado el 24 de Noviembre de 2018, de Scribd: <https://es.scribd.com/document/249849126/El-Neobarroco-Alejandro-Moreano>

Ortega Caicedo, Alicia. (2004). “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas. En *El cuento. Antología Esencial - Ecuador siglo XX*. Quito: Eskeletra Editorial.

_____, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Universidad Andina Simón Bolívar Corregidor. 2017

Ribadeneira, Edmundo (1981). *La moderna novela ecuatoriana*. Quito: Universitaria.

Rodríguez Albán, Martha. (2009). “Vigencia de La novela ecuatoriana, de Ángel F. Rojas”. *KIPUS. Revista andina de letras No.25. Semestre I*, 155. Recuperado el 10 de enero de 2018, de Repositorio Universidad Andina Simón Bolívar: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2077/1/RK-25-DO-Rodr%2B%C2%A1quez.pdf>

_____, *Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas*. Universidad Andina Simón Bolívar. 2006. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de Repositorio Universidad Andina Simón Bolívar: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2381/1/T0414-MEC-Rodr%C3%ADquez-Narradores.pdf>

_____, “Ángel Felicísimo Rojas”. En *Literatura de la república, 1925-1960: segunda parte*. Colección: Historia de las literaturas del Ecuador. Universidad Andina Simón Bolívar. 2007

Rojas, Ángel. F. (2011) *El éxodo de Yangana*. Quito, Ecuador: Colección Antares.

____, (s.f) *La novela ecuatoriana*. Guayaquil: Clásicos Ariel.

Sarduy, Severo. (1980). "El barroco y el neobarroco". En C. c. Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* (p. 167-184). México: Siglo Veintiuno UNESCO.

Ubidia, Abdón. (2013). "El éxodo de Yangana: La novela total". En R. Serrano, *El ensayo ecuatoriano de entre siglos* . La Habana: Colección Argos.