

VIRGINIA GIL AMATE | PABLO NÚÑEZ DÍAZ
PAULO GATICA COTE | ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA
(eds.)

Letras de América

Siglos XVI, XVII y XVIII

**DE AQUEL PRESENTE A ESTE EN LA
LITERATURA HISPANOAMERICANA**



LETRAS DE AMÉRICA
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

LETRAS DE AMÉRICA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

*De aquel presente a este
en la literatura hispanoamericana*



VIRGINIA GIL AMATE
PABLO NÚÑEZ DÍAZ
PAULO GATICA COTE
ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA
(eds.)

Ediciones Trea



INSTITUTO FEIJOO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

Primera edición: marzo de 2026

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00087-2026
ISBN: 979-13-88179-00-6

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prólogo	11
VIRGINIA GIL AMATE	

PARTE I

AQUELLOS TIEMPOS TAN PRESENTES. SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

1. Representaciones de los taínos en los primeros encuentros coloniales: crónicas, relatos y percepciones entre dos mundos	15
BEATRIZ CALVO-PEÑA	
2. La batalla de Centla o cómo se construyó el relato del primer <i>milagro</i> bélico en tierras mexicanas	23
BEATRIZ ARACIL	
3. Poesía lírica de la evangelización en los Andes peruanos	35
HELENA USANDIZAGA	
4. El mito del Paso del Noroeste o Estrecho de Aníán: los relatos apócrifos en el contexto de las Crónicas de Indias	45
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO	
5. El canto alegórico del ruiseñor en <i>El Bernardo</i> de Bernardo de Balbuena (Libro XI)	55
MATÍAS BARCHINO	
6. Hambre y heroicidad en <i>La Florida del Inca</i>	71
EVA VALERO JUAN	
7. La crónica de Alexandre Olivier Exquemelin, el cirujano de los piratas	83
CAMILA CATTARULLA	
8. «Claro honor de las mujeres, de los hombres docto ultraje». Sor Juana a la luz de M. ^a Jesús de Ágreda, la duquesa de Aveiro y Catalina de Siena ...	89
ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA	

9. **Carlos de Sigüenza y Góngora, escritor de relaciones** 101
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
10. **Úrsula Suárez, autobiografía limitada de una monja** 113
EVA VALCÁRCEL
11. **¿Hacia un nuevo modelo de santidad femenina en Nueva España?
Las hagiografías de Ana Guerra de Jesús y Francisca Carrasco
de San Joseph en el primer tercio del siglo XVIII** 123
RAMÓN JIMÉNEZ GÓMEZ
12. **La mirada inglesa sobre la América hispánica en *A Natural and Civil History
of California* (1759)** 133
MÓNICA AMENEDO-COSTA
13. **La América meridional en la literatura de viajes dieciochesca:
de la maravilla al pragmatismo** 143
JORGE CHAUCA GARCÍA
14. **Pedro de Peralta, la imprenta y la censura** 155
PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ
15. **Contexto y transcripción de una sátira política contra el visitador general
José de Gálvez y su actuación española en Nueva España** 167
CARMEN LUNA SELLÉS
16. **La formación de los jóvenes en el siglo XVIII en América. La propuesta
educativa de José Joaquín Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima*** . . . 181
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

PARTE II

PASADO Y PRESENTE: FORMAS DE ESTUDIO, VÍAS DE ANÁLISIS Y POLARIDADES
DEL CONOCIMIENTO

17. **Exploración y escritura sobre el Pacífico novohispano (1522-1543):
reflexiones en torno al género relación** 193
ALBERTO SANTACRUZ ANTÓN
18. **El pequeño Cupido de la casa del deán de Puebla** 203
JOSÉ CARLOS ROVIRA
19. **Los múltiples sentidos de la refracción: lecturas y relecturas
de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa** 221
PAULA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
20. **El Barroco hispanoamericano: revisión crítica y excesos interpretativos** . . . 233
JOAQUÍN ROSES

21. **Tal es mi poesía. Poesía-herramienta (sor Juana Inés de la Cruz. La poesía, escudo y arma de lucha feminista)** 261
PEPA MERLO
22. **Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica mexicana.** . 269
ANTONIO LORENTE MEDINA
23. **Expediciones ilustradas a las pampas argentinas: el *Viaje* de Luis de la Cruz** .. 287
TEODOSIO FERNÁNDEZ
24. **Notas sobre la modernidad ilustrada en el Perú: hacia una relectura del archivo colonial del siglo XVIII** 297
ROLANDO CARRASCO

PARTE III

ÁNGULOS DE LAS RECUPERACIONES LITERARIAS DEL PASADO. SIGLOS XX Y XXI

25. **Augusto Roa Bastos. La otra crónica de su Almirante** 315
PACO TOVAR
26. ***Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain: una ucronía americana fallida** 335
ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
27. **Algunas reescrituras argentinas de las Crónicas de Indias** 349
FEDERICA ROCCO
28. **Andar en modo inverso: mutaciones del contar y reveses del decir en *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara** 359
MARTA INÉS WALDEGARAY
29. **La revisión de la conquista de América en *Las niñas del naranjel* (2023) de Gabriela Cabezón Cámara** 373
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
30. **De elegías y resistencias: Atahualpa y Rumiñahui en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX** 385
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO
31. **A vueltas con el Inca Garcilaso de la Vega. Ficciones peruanas en torno al autor y su mundo (siglos XX y XXI)** 399
CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
32. **El Inca Garcilaso de la Vega y Manuel González Prada: herencia inca y reconstrucción identitaria** 419
AURA CRISTINA BUNORO

33. **El Inca Garcilaso como modelo para la narrativa transnacional peruana:**
El sol de Lima de Luis Loayza 429
 ERWIN SNAUWAERT
34. **«En las raíces de la yuca»: la poesía subversiva de Marianela Medrano** 441
 ESTEFANÍA TAMARGO GONZÁLEZ
35. **Desconstrucción y reescritura del periodo virreinal desde la perspectiva
 de la minificción mexicana contemporánea escrita por mujeres** 453
 CECILIA EUDAVE
36. **De la razón que arde al fuego que ilumina: «Tránsito de sor Juana Inés»
 de Sara de Ibáñez** 463
 MARÍA ISABEL CALLE ROMERO
37. **El sujeto subalterno: esclavos y piratas en *El médico de los piratas*,
 de Carmen Boullosa** 475
 SONIA RICO ALONSO
38. **La tapada limeña: ¿mujer rebelde?** 485
 GIOVANNA MINARDI
39. **Otra labor de manos o los empeños de una narradora *contra el olvido*:
 una novela de Ana Teresa Torres** 493
 NIEVES MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO

De elegías y resistencias: Atahualpa y Rumiñahui en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo xx

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO

Universidad de Alicante

Introducción: reformulaciones épico-líricas en la poesía ecuatoriana del siglo xx

Superada la guerra de 1941 con Perú, Benjamín Carrión exponía en sus *Cartas al Ecuador* la conocida teoría de la «nación pequeña», en la que planteaba la necesidad de definir al país no por su extensión geográfica o su poder político, sino por su relevancia cultural. En la decimoséptima de estas cartas, afirmaba el «imperativo formidable» de «construir una patria».¹

En ese marco, la poesía —al igual que los otros géneros y artes— interroga constantemente un pasado en el que cobra especial relevancia el trauma fundacional de la conquista. Dentro del imaginario indígena, dos figuras surgen con ímpetu, asociadas a rasgos con mayor o menor veracidad histórica, pero insistentemente reiterados: por un lado, Atahualpa, el último Inca, el que trató de dialogar con los recién llegados y fue capturado en Cajamarca, engañado pese a conseguir el rescate prometido y, finalmente, ejecutado; por el otro lado, Rumiñahui, quien prefirió incendiar Quito, esconder sus tesoros e, incluso, asesinar a sus mujeres, antes que entregar todo eso al enemigo. Son, en fin, símbolos de la derrota y la resistencia, las dos caras de una misma memoria, aquella que León-Portilla defendiera como la visión de los vencidos.²

No es nuestro interés reconstruir las figuras analizadas desde una óptica histórica y, por tanto, tampoco localizar el (complejo) origen y desarrollo de muchos de los tópicos asociados a cada una de ellas, sino observar sus posibilidades expresivas dentro de ese ámbito estético específico, el de la construcción de la tradición poética nacional de mediados del siglo xx. En consecuencia, buscamos trazar determinados patrones estilísticos o ideológicos que nos permitan comprender de qué maneras el

¹ Benjamín Carrión: *Cartas al Ecuador*, Quito: Gutenberg, s. f. [¿1943?].

² Miguel León-Portilla: *Visión de los vencidos*, México: UNAM, 1959.

corpus planteado se revela como una forma alternativa de conocimiento del pasado frente a la hegemonía del relato oficial.

En estas páginas, estudiamos cómo algunos de los principales poetas ecuatorianos entre los años cincuenta y ochenta se sumaron a ese interés. En sus obras nos encontramos ante una compleja —a menudo señalada de forma superficial, pero apenas definida en profundidad— reinscripción de la poesía en el ámbito de la épica. Este carácter épico, por supuesto, no implica, ni siquiera en los casos más abiertamente clasicistas, un regreso a las preceptivas tradicionales ni tampoco un rechazo de las novedades de la lírica posvanguardista, sino una particular encrucijada épico-lírica. Pero, al mismo tiempo, esa etiqueta pone de relieve rasgos fundamentales en una interpretación transhistórica de lo épico, como son la narratividad, la relación con la historiografía o un interés fundacional, que observaremos tanto en el contenido de estos poemarios como en sus estrategias discursivas. El carácter enciclopédico, el desarrollo de complejos mecanismos paratextuales e intertextuales o la exploración de las formas y el lenguaje de la lírica para participar en la creación —o cuestionamiento— del relato nacional caracterizarán, de una u otra forma, esta producción.

Recuperaciones de una épica clasicista y conciliatoria

En 1951, Remigio Romero y Cordero publica *La Quiteida*,³ una extensa epopeya que muestra su filiación clásica desde el título, por lejos que se encuentre —en más de un sentido— de aquellos referentes. El autor, modernista tardío, se mueve entre modelos románticos y neoclásicos, y despliega una recuperación de temas, formas, motivos y estilemas de la epopeya clásica para proponer un relato fundacional en clave heroica.

El texto interesa, mucho más que por sus logros formales, por su intención política y el diálogo que plantea con otros posteriores.⁴ La vocación histórica de estos versos tendrá un desarrollo conservador en forma y contenido, al plantear una defensa del mestizaje como síntesis histórica que no deja de exhibir, de forma más o menos velada, sus tensiones.

Tras una dedicatoria significativamente dirigida «A Guaynacapac, a Atagualpa, a Rumiñagüi, mis señores naturales», el poemario abre con unas «Notas» de gran interés paratextual. La intención de ubicarse en el debate en torno a la identidad y la

³ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida*, Quito: Talleres Gráficos Nacionales, 1951.

⁴ Debemos, eso sí, valorar con flexibilidad las fechas de escritura y publicación, si atendemos a las indicaciones del autor: «De fines de 1933 a principios de 1934, escribí el primer borrador de esta obra. Sus tres primeros libros los publicó *Gaceta Municipal de Quito*, de conformidad con los originales primitivos. Lo que ahora aparece impreso aquí, es resultado de correcciones en casi 17 años» (Remigio Romero y Cordero, *La Quiteida...*, o. cit., p. 6-7).

recuperación de la memoria resulta evidente: «El lector comprobará o sospechará, fácilmente, que, para escribir este libro, he leído centenares de obras, documentándome en ellas».⁵ De hecho, el poeta llega a plantear una defensa explícita del valor histórico del poema sobre su interés literario: «Consta a la Humanidad, desde hace miles de años, que nunca los poetas han sido malos historiadores de sus pueblos».⁶ Aun así, se admite también la complejidad de lograr una objetividad, en una alusión que no deja de anticipar el atolladero ideológico en que caerá la obra: «Ha de observarse que, en el poema, tuteo a los indígenas, y no a los españoles. Ruego a los que me lean, que piensen, en esto, lo que piensen. De todos modos, es golosina para mi espíritu el artificio de la lengua castellana».⁷

El poema consta de doce libros, compuestos por un número variable de cantos de extensión también diversa, con estrofas disímiles de heptasílabos y endecasílabos blancos. Tras un inicio en el que la voz lírica, asociada a la figura del propio poeta, canta a su stirpe e invoca al Sol incaico como a las musas grecolatinas, el poema se centra en el relato histórico: el canto de la naturaleza y los pueblos originarios lleva a una recuperación de la historia de los Shyris, Quitus e Incas, que se centrará especialmente en la época de Huayna-Cápac, Atahualpa y Huáscar, para desembocar en la llegada de los españoles, que se cierra con la resistencia de Rumiñahui y la destrucción de Quito.

Atahualpa aparece incapaz de adaptarse y decidir, enfermizo y temeroso, mezcla de héroe trágico y romántico. Su final es ineludible y se convierte en símbolo del de toda una civilización, en una perspectiva que observaremos en otros poemas:

Atahualpa, Atahualpa, era imposible...
 No has podido, Atahualpa,
 desviar de tu Reino y tu cabeza
 la fatal profecía...
 No escapan al destino
 los dioses ni los hombres,
 las bestias ni las piedras... [...]]
 Atahualpa, ya caes prisionero,
 desde tus andas de oro...
 Ya habitarás la cárcel
 sombría de la muerte... [...]]
 Adiós, Taguantinsuyo de los Incas...
 Adiós, Pacaritambo...

⁵ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 6. En el mismo sentido debemos entender no solo esa alusión hiperbólica respecto a la consulta de fuentes historiográficas, sino también su posterior comentario acerca de las mismas, las reflexiones de carácter lingüístico o la autorreivindicación como transmisor histórico por su propia experiencia.

⁶ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 7.

⁷ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 7.

Adiós, dios Pacchacámac...
Adiós, Quito y el Cuzco...⁸

De forma expresamente ligada a esta caída, tenemos la elevación de Rumiñahui como héroe épico, cuya rebeldía frente a los invasores le convierte, incluso, en una especie de protoindependentista. El cambio de perspectiva ante esta nueva muerte es revelador:

El aire que no llega a los pulmones [...]]
del general señor de generales,
del insigne patriota,
del defensor de Quito,
del bárbaro sublime entre los bárbaros,
primer libertador de las Américas...⁹

Pero poco después, como interlocutor a través de los siglos, el poeta le reprende por ese mismo gesto de oposición:

Te equivocaste un poco, Rumiñagüi...
Hurtando las matrices de las quitus
al germen creador de los hispanos,
turbabas el glorioso advenimiento
del mejor mestizaje.¹⁰

Esa ambivalencia entre la crítica y la glorificación de la resistencia indígena es difícil de mantener y se explica, tan solo, por el intento del texto por convertirse en una alabanza del mestizaje y el canto al Quito presente con que finaliza. Sin embargo, esas vacilaciones revelan los límites ideológicos de la empresa: no se trata de recuperar o conciliar memorias, sino de justificar el relato dominante, construido sobre unas ambigüedades cuya pretendida armonía se basa, precisamente, en no levantar la voz para interrogarla.

En estos mismos años, Jorge Carrera Andrade se ubica como el poeta que mejor personifica la citada teoría de la «pequeña gran nación», tanto por su trayectoria vital como literaria. El escritor muestra un compromiso con la construcción de la identidad y la historia en el país que, primero, fructifica en una serie de ensayos poéticos de carácter historiográfico: *La tierra siempre verde* (1955, con el subtítulo *El Ecuador visto por los Cronistas de Indias, los corsarios y los viajeros ilustres*); *El camino del sol* (1959), ampliación del trabajo anterior con una primera parte dedicada a los tiempos

⁸ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 392.

⁹ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 456.

¹⁰ Remigio Romero y Cordero: *La Quiteida...*, o. cit., p. 457.

precolombinos, titulada *El fabuloso reino de Quito*, que también será editada de forma individual (1963); o, por último, *Galería de místicos y de insurgentes. Cuatro siglos de vida intelectual en el Ecuador (1550-1950)* (1959).

Del mismo modo, desde los años cuarenta, la madurez poética de Carrera Andrade había oscilado entre el *Registro de mundo* (1940, 1944) y el *Lugar de origen* (1945, 1951), en una particular configuración de su yo lírico como *Hombre planetario* (1963), por resumir en el título de algunos de sus principales poemarios la característica tensión de su poesía entre lo particular y lo universal. Ese interés por la reconstrucción de la realidad nacional tiene un paulatino desarrollo a lo largo de su poesía, principalmente a través de tres momentos.¹¹

En primer lugar, los «Cinco lienzos de la Colonia», de *Lugar de origen* (segunda edición, 1951) y cinco de los seis poemas originales incluidos en *Edades poéticas* (1958) son composiciones destinadas a configurar el legado patrimonial del Quito colonial. En segundo lugar, *Floresta de los Guacamayos* (1964) oscila entre el pesimismo y la imagen de América como lugar de la utopía, dos de los grandes tópicos en su obra del momento, que se mueve hacia un marcado interés histórico. Y, por último, *Crónica de Indias* (1965) se desplaza, tanto formal como semánticamente, hacia los moldes de la épica clásica, para plantear un episodio de pleno carácter histórico, el ajusticiamiento de Gonzalo Pizarro por Pedro de La Gasca.

En «Ocaso de Atahualpa», Jorge Carrera Andrade sintetiza muchas de sus ideas en torno a la identidad cultural ecuatoriana. Su inspiración histórica sirve para el desarrollo visual, en el que predomina la subjetividad. El Inca aparece como símbolo del imperio pero, sobre todo, como vehículo para la reflexión identitaria:

El día muere sobre tantas vidas,
la noche cae sobre tantas muertes.
El dios sol ha dejado que se cumpla el destino.
[...]
Atahualpa repite su derrota
herido cuantas veces en mi pecho
por un Pizarro íntimo.
Vencedor y vencido luchan en mi interior.¹²

Esta imagen condensa una tensión no resuelta. La poesía se convierte en testimonio de una identidad escindida: el mestizaje no es ideal armónico, sino herida, lucha.

¹¹ La valoración de esta labor de recuperación ideológica dentro de la obra de Carrera Andrade aumenta su dificultad por el revisionismo del propio autor respecto a su obra, tanto en sus autocomentarios como en las sucesivas ediciones de sus obras. La cuestión ha sido estudiada, en profundidad, por Diego Alemán: «Introducción», en Jorge Carrera Andrade: *Marginalia. Edición crítica anotada*, Quito: El Fakir, 2017.

¹² Jorge Carrera Andrade: *Obra poética completa*, p. 460, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Esta imagen bélica es mucho más compleja que el tono casi utópico de los ensayos del propio Carrera Andrade; en cualquier caso, este paso de una reconciliación forzada hacia un reconocimiento doloroso será llevado más allá por la siguiente generación de poetas que, lejos de recuperar formas clásicas y tratar de construir una herencia armónica, problematizan ese relato identitario.

Reformulaciones críticas de la épica

La Generación del 50 supone, en la poesía ecuatoriana, el inicio de «la producción que podría denominarse contemporánea»,¹³ y lo hace «seducida, casi aplastada por lo telúrico y lo histórico».¹⁴ La raíz épica de la poesía de estos años ha sido señalada en más de una ocasión:

Asistimos a un desborde de lo narrativo: el sujeto lírico bordea el canto épico, si bien cualquier epopeya se vuelve imposible en la modernidad, aunque fuese periférica. Al cantar, el hablante narra la historia —mítica— de un pueblo que emerge desde lo telúrico, la génesis desde la tierra —sol y Andes— de lo indio, en términos de la ideología del estado nacional que se va tornando dominante.¹⁵

En este marco, *Los cuadernos de la Tierra* (1952-1961) de Jorge Enrique Adoum suponen uno de los intentos más personales por configurar esa a menudo definida como nueva épica. No es casual que el autor hubiera pasado a limpio parte del *Canto General* de Pablo Neruda (1950), para quien había sido secretario. Ese parentesco, tan a menudo recordado, no puede opacar los aportes del poeta ecuatoriano, como su postura abiertamente cuestionadora o sus variadas búsquedas formales para incorporar la historia al texto de diversos modos. En la edición completa de la obra, el escritor incluía un prefacio en el que aclara no solo el interés histórico de su obra —llega a definirla como «datos de una biografía colectiva»—,¹⁶ sino su punto de vista:

Yo no soy un historiador sino un hombre que trabaja las ideas y las palabras, tan duras como los metales. Si en este texto me proponía plantear el encuentro de dos culturas

¹³ Julio Pazos Barrera: «Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950», *Kipus. Revista Andina de Letras*, n.º 2, 1994, p. 43.

¹⁴ Hernán Rodríguez Castelo: «La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo xx», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, n.º 3, 1979, p. 261.

¹⁵ Iván Carvajal: «Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana», *Kipus. Revista Andina de Letras*, n.º 3, 1995, p. 36.

¹⁶ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos de la Tierra*, p. 62, Barcelona: Ultramarinos, 2016.

—lo cual es un decir, irresponsable e inexacto, puesto que una de ellas vino expresamente acá, desembarcó, agredió, violó, saqueó, ofendió, humilló, asesinó, y lo sigue haciendo, en cierto modo, en nombre y defensa de principios e intereses que no son los nuestros—, no me interesaba hacer un balance «objetivo».¹⁷

Estas palabras aluden al tercer volumen de la serie, *Dios trajo la sombra* (1959), que —a lo largo de dos partes de ocho y cuatro cantos de extensión muy variada y verso libérrimo— reconstruye la conquista del Incario, desde la llegada de los españoles hasta la ejecución de Atahualpa. Alterna diferentes perspectivas líricas —la de los conquistadores y la de los conquistados— que dan lugar a diferentes voces, como una externa cercana a un narrador, otras que podemos asociar a una perspectiva coral o la suplantación de dos de los protagonistas de la historia, Pizarro y Atahualpa, sin olvidar la inclusión explícita de otros textos en el poema.

De este modo, se plantea un recorrido por los principales momentos de esta historia ya conocida, alternando narración, descripción y arenga, a través de un lenguaje que explora novedosas posibilidades para la poetización de significados históricos, tanto en la propia hechura verbal —cursivas, blancos de la página— como, ante todo, mediante la creación de una imagería simbólica que rebosa connotaciones provenientes de la propia materia histórica.

Los cantos finales de la primera y segunda parte regresan a la captura en Cajamarca y la muerte de Atahualpa, respectivamente. En ese encuentro entre españoles e incas, observamos un diálogo con la voz conquistadora, cuyos versos reproducen, como se indica en nota, el texto del requerimiento, a partir de la versión de Lewis Hanke en *La lucha por la justicia en la Conquista de América*. Frente a ello, el Inca responde con un mensaje de rebeldía, que pone de relieve la falsedad de una religión que no actúa según lo que predica y el sinsentido de reclamar el derecho sobre una tierra que, lejos de ser descubierta recientemente, pertenece a quien la ha trabajado con esfuerzo:

¿Qué Dios borracho puede regalaros
lo que sólo a mí me pertenece?
¿Qué Pontífice cavó como nosotros
en el suelo trampas para el vivir?
¿Lloró su cuota sobre la polvareda
para obligarla a detenerse?
¿Mascó las puntas del granizo
para hacerlo rocío cuando no hubo?¹⁸

¹⁷ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos...*, o. cit., p. 66.

¹⁸ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos...*, o. cit., p. 95.

Justo después de este gesto de desobediencia, Adoum omite la batalla. Ese momento característico de la épica es precisamente borrado, desplazado: tres asteriscos indican el salto temporal y la voz se centra en el sentimiento de derrota tras la captura del Inca. Para explicar su prisión, la inutilidad del pago de su rescate y la justificación de su ajusticiamiento, el poeta incorpora, al texto, las acusaciones contra Atahualpa en paralelo a las cifras del reparto por la Conquista, según los datos de la *Historia general del Perú*, del Inca Garcilaso de la Vega. Tras ello, el último canto adquiere el tono de una actualizada *Elegía a la muerte de Atahualpa*. La catástrofe es tan rotunda que incluso el gesto rebelde de Rumiñahui —apenas aludido en una estrofa entre paréntesis mediante una de las posibles traducciones de su nombre, «Cara de piedra»— aparece como inútil. El punto de vista es absolutamente revelador, si lo enfrentamos con versos citados anteriormente:

Pon candela a la ciudad, tierra encima del oro,
despeña vírgenes a fondo para que nunca
sientan sobre su alma el vientre
del extraño¹⁹

El mestizaje aquí es imposición, violación. La derrota poetizada es tan histórica como interior, y Atahualpa se erige en símbolo de ese trauma colectivo; su muerte representa el final de una civilización en su sentido más amplio, con una pérdida de sentido que es compartida, incluso, por la naturaleza:

Un ave,
con una gota de sangre sobre el canto,
repitió el apellido, lo entendió
la mañana (...)
¿Atahualpa?²⁰

No está aquí.

¿Atahualpa!

¿Quién es

Atahualpa?

Nadie.

Juan.²¹

Esta desfiguración del nombre no es un accidente. Adoum recoge las variantes erráticas con que la historiografía transcribió el nombre del Inca. La imposibilidad de fijar su identidad en el relato histórico se convierte en imagen poética de la borradura

¹⁹ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos...*, o. cit., p. 111.

²⁰ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos...*, o. cit., p. 109.

²¹ Jorge Enrique Adoum: *Los cuadernos...*, o. cit., p. 112.

de los vencidos, que culmina —su caída, incluso visual— con la imposición —bautismo mediante— de un nuevo nombre.

En *Dios trajo la sombra*, Adoum construye lo que podríamos llamar una contraépica: no canta victorias, sino pérdidas, en un intento abiertamente cuestionador y partidista por recuperar las voces silenciadas de la historia. Atahualpa representa una herida aún abierta, en la que la aceptación del mestizaje es anulada por la crítica a la negación de esa parte del legado todavía no asumida. La historia no se celebra, se interroga; y la poesía no ofrece respuestas, sino que se convierte en una forma de duelo, en el que la rabia y el dolor se anteponen a cualquier tipo de reconciliación.

Cuestionamientos antiépicos

La tercera y última fase de este recorrido poético supone una ruptura deliberada con las formas anteriores. Frente al impulso épico —ya sea clásico o crítico— que caracterizaba a los autores previos, la nueva generación de poetas plantea una relación radicalmente distinta con el pasado. Sus textos disuelven la figura histórica en claves de ironía desacralizadora o intimismo cotidiano. Ya no hay héroes ni tragedia, sino restos simbólicos articulados desde los márgenes.

Uno de los casos más representativos es el de Humberto Vinuesa, cuyo poemario *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970) es uno de los más representativos de la ruptura poética librada por los recién llegados al panorama literario, hasta el punto de ser considerado «la acción más radical del tzantzismo en relación con la ideología de la “cultura nacional” de Carrión y sus contemporáneos». ²² La obra asume un carácter «antiépico», ya que la desmitificación de la historia se convierte en una estrategia para interrogar el presente.

Esta crítica social se expresa tanto en el plano ideológico como en el formal. Se abandonan la solemnidad del verso largo y el tono trascendente, sustituidos por una composición fragmentaria, el juego verbal, la parodia y la (auto)conciencia irónica, en una suma de inspiración antipoética, de modo que «nunca más a alguien se le ocurrirá escribir un poema de tono histórico o cívico, a la antigua usanza, sin caer en el ridículo». ²³

El poema-prólogo anticipa una oscilación entre lo personal y lo histórico repleta de ironía —«Dentro de esta encantada vasija de barro con hierbas / estoy yo / humberto vinuesa / demo-occidento-sentimental / diablo-huma / y poeta sobre todo / cuando rompo un huevo podrido en vuestra nariz / como testimonio de mi

²² Iván Carvajal: *A la zaga del animal imposible*, p. 251, Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005.

²³ Jorge Dávila Vázquez, en Fernando Oña Pardo: *Significado y trascendencia de cinco poemarios tzántzicos*, p. 68, tesis de maestría, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2013. Disponible en línea en <<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3205>>.

época»—,²⁴ que será mantenida hasta la nota final: «Las coincidencias con algunos textos tanto de eso que llamamos Historia Escrita, como de lo otro que suele llamarse Palabras y Pensamientos de los Padres de la Patria, encontrados sin comillas y sin ninguna intención de buena fe en estos poemas, son plagios terribles. El autor responsable».²⁵

La estructura del poemario propone una historia alternativa que, si bien parte del periodo prehispánico y la conquista, se centrará en la colonia, la Independencia y el presente. Las grandes figuras de la historia nacional —Huayna Cápac, Benalcázar, Lorenza Avelmanay, Espejo, Manuela Cañizares, García Moreno... — aparecen como referencias dispersas, despojadas de grandeza. La historia se fragmenta, desarticulada en estampas mínimas, que no por ello renuncian a componer un relato crítico y totalizador del pasado. La historia oscila entre la colectividad y la individualidad, a través de un marcado carácter dialógico de un texto «que no se basta a sí mismo como un todo cerrado y autosuficiente, sino que se realiza en la relación con otros textos, discursos y elementos extratextuales a los que parodia».²⁶

Dentro de este marco, la figura de Atahualpa aparece en el breve pero significativo poema «Amarillo Inti»:

AMARILLO INTI

Atahualpa llena y llena
la historia con bananas
hasta la altura de su brazo levantado.²⁷

La aparente sencillez de estos versos está saturada de significados que implican una lectura histórica de gran síntesis visionaria. La imagen remite, en primera instancia, a uno de los episodios más icónicos en relación con Atahualpa, su promesa de oro como rescate hasta la altura del brazo. En un salto transhistórico, el material preciado por los conquistadores es sustituido por otro producto igualmente codiciado, pero anclado a la lógica neocapitalista contemporánea: la banana, sinécdoque del neocolonialismo ejercido a través de corporaciones como la United Fruit Company. El puente entre pasado y presente es incorporado a la propia operación metafórica, pues el verbo, *llenar*, aparece aplicado a la historia, en un énfasis de esa conexión entre los mecanismos de control del siglo XVI y los del XX.

El carácter histórico-épico del poema no desaparece, sino que es subvertido: la

²⁴ Humberto Vinueza: *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, p. IV Quito: Editorial Universitaria, 1970.

²⁵ Humberto Vinueza: *Un gallinazo...*, o. cit., p. 60.

²⁶ Luis Carlos Mussó: «Una luminosa incertidumbre», en Humberto Vinueza, p. 12, *Obra cierta*, La Habana: Casa de las Américas, 2012

²⁷ Humberto Vinueza: *Un gallinazo...*, o. cit., p. 4.

solemnidad es cambiada por la ironía, la rabia por el descreimiento. La historia ya no es materia de exaltación, sino de sospecha y desencanto.

Una postura similar es la que encontramos, ya en la década posterior y como último hito de este recorrido, en *Levantamiento del país con textos libres* (1982), de Julio Pazos Barrera.²⁸ Desde el título, la obra apunta a su doble condición épico-lírica, reforzada por el aparato paratextual, en especial el *collage* periodístico de la cubierta y las citas iniciales al *Diario* de Colón, Cieza de León y Albert Camus.

El poemario se construye a partir de una marcada tematización de la cotidianidad: 57 de los 82 poemas pueden asociarse, al menos en una primera lectura, con el ámbito hogareño, familiar, costumbrista y, ante todo, alimenticio;²⁹ este retrato de la vida corriente, lejos de cualquier superficialidad, entraña una vía para la recuperación de «la herencia emocional que nos vincula a un pasado elemental: el de los recuerdos y los parientes muertos».³⁰ Por ello, aunque los referentes histórico-culturales serán menos evidentes —con todo, no dejan de aparecer alusiones evidentes a Cristóbal Colón, Atahualpa, el padre Solano, Juan Montalvo, Manuel Chili Capiscara, Carlota Jaramillo, Medardo Ángel Silva ... —, esta poesía entronca, de nuevo, con un marcado interés histórico, en el que «recuperamos y reconstruimos la memoria colectiva, por medio de un refinado erotismo sensorial que se apoya en las realidades consuetudinarias de un “pretérito presente”».³¹

El poema titulado «Atahualpa» resulta un ejemplo paradigmático del funcionamiento de toda esta poesía. Los versos, de carácter elegíaco y un lenguaje aparentemente cotidiano, tanto en su construcción sintáctica como en su selección léxica, se revelan cargados de connotaciones e, incluso, repentinamente iluminados por la sorpresa metafórica. La reconstrucción de ámbito aparentemente rutinario, casi vulgar, se convierte en vehículo inusitado para la reflexión filosófica y la construcción identitaria.

La historia se integra, sin fisuras, en un espacio doméstico que se muestra impregnado de trascendencia. El Inca, como símbolo del pasado, no es recuperado de forma heroica, sino que supone una presencia familiar, íntima:

Has llegado a casa.
Siéntate en esta estera.
Las papas,
el queso que tú no conociste,

²⁸ Julio Pazos Barrera: *Levantamiento del país con textos libres*, La Habana: Casa de las Américas, 1982.

²⁹ Santiago Páez Gallegos: «Estudio introductorio», en Julio Pazos Barrera: *Levantamiento del país con textos libres*, p. 18, Quito: Libresa, 1992.

³⁰ Santiago Páez Gallegos: «Estudio introductorio...», o. cit., p. 51.

³¹ Pablo A. Martínez: «Paratextualidad y palimpsesto: presenciaausencia de lo indígena en la poesía viva de Jorge Enrique Adoum y Julio Pazos Barrera», *Kipus. Revista Andina de Letras*, n.º 7, 1997, p. 51.

el achote
 todos los ingredientes están listos.
 Entre tanto condúceme los pájaros que se moderan en tus ojos
 ¿Te encuentras, en el retorno insólito del camino, con Pizarro?
 Están las tortillas en esa lata crepitando; sin saber cómo revelan
 la esquina de la plaza y los rubíes; sin saber cuándo levantan
 cantos de aves y enramadas.
 Quisiera que dejaras el rumor.
 Se tiene en este tiempo de la tierra como un deseo de correr,
 de extraviarse y una gana infame de vendarse los ojos.
 A fuerza de mirar los ojos devuelven sangre y paisaje.
 Tradúcete en palabras.
 El colibrí tarda; quedamente el sol hincha la estancia.
 Él tiene sobrios ademanes, como los de un padre que ha recorrido
 las islas del tiempo.
 En sus manos las tortillas no tienen esas alas de pavor, están limpias.³²

Lejos de negar la herencia de la conquista, el poema la incorpora y la transforma en gesto cotidiano. La irrupción de Pizarro no altera el clima de intimidad, y las referencias —veladas pero reconocibles— a la derrota histórica —el camino de retorno de Atahualpa, la plaza de Cajamarca, los rubíes como símbolo de codicia y sangre, o el sentimiento de indefensión— se integran en un paisaje que, sin dejar de ser doméstico, está marcado por la memoria de la violencia.

Sin embargo, esta tensión se equilibra con la recuperación de una armonía ancestral: el colibrí y el sol —dios-padre incaico— introducen un vínculo telúrico que resignifica la escena. La orden final, a su vez, representa una forma de mestizaje asumido que ya no impone el silencio, sino que permite enunciar el trauma, precisamente porque ya no hay un relato heroico que mantener. Por eso, en esa calma atravesada de cicatrices, el poema cierra con una imagen de pureza, recuperada desde lo cotidiano.

Conclusión

En definitiva, podemos concluir que la poesía ecuatoriana, mediado el siglo xx, ensaya una particular recuperación de lo épico, a través de una serie de recurrencias y reformulaciones temáticas y formales todavía pendientes de un estudio exhaustivo. En apenas unas décadas, el discurso ideológico y las formas poéticas muestran una

³² Julio Pazos Barrera: *Levantamiento...*, p. 24, La Habana: Casa de las Américas, 1982.

evolución coherente a la par que vertiginosa, en la que la memoria histórica y la emocional se entrelazan, en un regreso permanente al pasado, convertido en un campo de disputa simbólica.

De la conciliación idealizada —y sus fisuras— en Romero y Cordero o Carrera Andrade, pasamos al cuestionamiento crítico de Adoum y, más tarde, la dislocación antipoética de Vinuesa y Pazos Barrera. Entre los múltiples significados que acumulan las figuras de Atahualpa y Rumiñahui, uno permanece: son símbolos en transformación, portadores de un trauma fundacional que continúa presente en la identidad nacional. En esa encrucijada épico-lírica, la poesía se revela, una vez más, como una forma de duelo —la elegía—, pero también como una vía para la resistencia: una resistencia que puede residir, simplemente, en la reescritura de aquello que todavía necesita ser nombrado.

Este libro contiene 39 estudios dedicados a la literatura hispanoamericana virreinal, a las visiones que América produjo en otras literaturas y a las recuperaciones poéticas y narrativas del pasado americano en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su diversidad temática permitirá encontrar, para los siglos xvi, xvii y xviii, trabajos sobre crónicas de Indias, poesía lírica y épica, tratados educativos o memorias que reconstruían expediciones y vivencias, junto a los que ofrecen un análisis del contexto cultural, político y material en el que se desarrolló la escritura y la vida. La percepción de ese pasado, dada a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, en la novela histórica y biográfica, la ficción alternativa, la minificción y la poesía no conducen a una armonía de las partes o a un diálogo entre el pasado y el presente, más bien muestran una discordia entre lo que se fue y lo que se quiere ser. Entre esos dos planos temporales, el lector encontrará unos capítulos que proponen perspectivas de estudio, algunas son propias de la época que nos rodea, otras siguen la senda que no ha dejado de transitar la Filología. Si este libro, fruto del trabajo de sus autores, sirve para aprender quizá consiga que a nadie *le pese lo que no pesa*.