

La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto

YANNA HADATTY MORA

Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Tres novelas ecuatorianas escritas entre 1927 y 1946 –*El desencanto de Miguel García*, de Benjamín Carrión; *Banca*, de Ángel F. Rojas, y *Los animales puros*, de Pedro Jorge Vera– son leídas a partir de las coordenadas de inicio y de cultivo ulterior de la novela de formación (*Bildungsroman*) en Latinoamérica –a finales del siglo XIX e inicios del XX. El ensayo destaca, al mismo tiempo, varias diferencias respecto del género originario, surgido en Alemania un siglo antes; en Latinoamérica la novela de formación sería más una «contraescritura del paradigma goethiano», con elementos de un «género paradójico». En este contexto de la subregión, *El desencanto de Miguel García* se corresponde enteramente con las características del género, al cual incorpora la perspectiva de un final feliz. *Banca* es mirada como una «novela de formación de lo rural andino», más cercana a *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; junto a ella, y antecediéndola en 20 años, aportaría ya una renovación de lo regional; adicionalmente, *Banca* puede ser leída como novela de artista, subgénero de la novela de formación. En cuanto a *Los animales puros*, se concluye que es más novela política que *Bildungsroman*, puesto que no cumple las premisas necesarias de la misma; no es novela de artista, aunque se trate de una novela intelectualizada.

PALABRAS CLAVE: Novela de formación; novela ecuatoriana; Benjamín Carrión; Ángel F. Rojas; Pedro Jorge Vera; novela política.

SUMMARY

Three Ecuadorian novels written between 1927 and 1946 *El desencanto de Miguel García*, by Benjamín Carrión; *Banca*, by Ángel F. Rojas, and *Los animals puros*, by Pedro Jorge Vera –are read based on the initial coordinations and ulterior cultivation of the Formation Novel

(*Bildungsroman*) in Latin America— at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century. At the same time the essay emphasizes, several differences in relation to the original genre, which emerged in Germany a century before; in Latin America the Formation Novel would be more a «text which opposed the Goethe paradigm,» with elements of a «paradoxical genre.» In this context of the sub-region, *El desencanto de Miguel Garcia* matches entirely the characteristics of this genre, which incorporates the notion of a happy ending. *Banca* is considered a «Formation Novel of Andean rural life,» closer to *Los ríos profundos*, by Jose María Arguedas; along with it and preceding it by 20 years, it would contribute a renovation of what is considered regional; additionally, *Banking* can be read as an artist's novel, sub-genre of the formation novel. In relation to *Los animales puros*, it is concluded that it is more a political novel than *Bildungsroman*, since it does not fulfill the necessary conditions of the same; it is not an artist's novel, although it is in fact an intellectualized novel.

KEY WORDS: Formation novel; Ecuadorian novel; Benjamín Carrión; Ángel F. Rojas; Pedro Jorge Vera; political novel.

*Al fin y al cabo no soy un personaje de novela:
soy un ecuatoriano.*

Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*.

SE CONSIDERA DE manera tradicional y mayoritaria al *Bildungsroman*, o novela de formación, como un género narrativo europeo que florece especialmente en Alemania de fines del siglo XVIII, y que se consagra con la publicación de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) de Johann Wolfgang Goethe, obra que se vuelve desde entonces «prototipo del género».¹ El término se acuña después de una veintena de años, con la obra de Wilhelm Dilthey *Leben Scheleiermachers* (1820), y se utiliza dentro de los estudios literarios en el idioma original.² Ideológicamente, esta novela corresponde a la visión del idealismo trascendental, que coincide con la fe propia

-
1. François Jost habla de esta tradición como de una «laicización de la Patrística», en una nueva metáfora que explica la gracia divina. El *Bildungsroman* de Goethe se reconoce por imprimir en el héroe la cristalización del carácter a partir de la marca definitiva de los eventos. (Cfr. François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, No. 2, Eugene, Universidad de Oregon, 1969, p. 99).
 2. Mijaíl M. Bajtín disiente de la visión del *Bildungsroman* como género ilustrado. Para el crítico ruso, *Bildung* y *Erziehungsroman* son sinónimos, y sus orígenes se remontan hasta la antigüedad clásica, pues considera que la tradición es iniciada por la *Ciropeida* de Jenofonte. Incluye en su listado también obras medievales y renacentistas, de Wolfgang von Eschenbach, Rabelais, o Grimmshausen; y entonces entra al neoclasicismo, al realismo, y a la literatura contemporánea. El ensayo aquí comentado forma

del proyecto ilustrado en la perfectibilidad humana a través de la educación. En este mismo sentido, el *Bildungsroman* parece obedecer a un plan habilitado –si no perfectamente trazado– por la razón, y su devenir o derrotero anecdótico moldea de manera intuitiva al protagonista, de modo que al final de la obra –siempre abierta– éste se asoma con la suficiente competencia adquirida para «lanzarse hacia el futuro». El mundo en el que se desarrolla el personaje central de la novela de formación, funge las veces de mentor amistoso: a las penurias vividas corresponde un aprendizaje profundo que compensa al sujeto por todo lo sufrido con un ostensible cambio de suerte. Los conflictos se dimensionan como transitorios; casi, necesarios.³ El camino figurado, muchas veces acompañado de un verdadero viaje, busca más que un destino o meta, la interiorización del famoso «conócete a ti mismo» por parte del personaje principal, quien debe lograr con éxito y antes del final de la novela el autoconocimiento; sobre todo, saber qué lugar ocupa en el mundo. Se entiende por tanto que uno de los imposibles de la novela de formación sea el suicidio del protagonista, final tabú pues éste es el necesario sobreviviente victorioso que se constituye al término de su derrotero en un verdadero héroe para que la novela guarde sentido.

La *novela de formación* aparece también fuera de las coordenadas de origen. Asoma en Latinoamérica en las postrimerías del siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX. Para lo que nos atañe, podemos ver que algunas obras que corresponden al gesto de la «formación de la novela»⁴ hispanoamericana se aproximan sin necesidad de matices al patrón del *Bildungsroman*. Como dice un estudio reciente sobre el tema, «en la literatura hispanoamericana [...] el proceso de elaboración histórico de la novela está estrechamente

parte de los estudios de poética histórica que Bajtín realiza en los años 30, se edita en 1979 en ruso y se traduce al español en 1982, dentro del libro *Estética de la creación verbal* (Mijail Bajtín, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 200-247).

3. Cfr. en este sentido la visión sobre el género *Bildungsroman* que aparece en los textos de François Jost «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, o en Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2002.
4. El juego de palabras es de Douglas Bohórquez, quien lee la transición del XIX al XX y la formación de la novela venezolana a partir del seguimiento de varias novelas de formación (Cfr. Douglas Bohórquez, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela», en *Cuadernos del CILHA*, No. 7 y 8, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2005-2006, pp. 203-214).

vinculado al proceso de formación». ⁵ Así ocurre de manera ejemplar con *Don Segundo Sombra* (1926); pero también con obras del llamado *Boom* latinoamericano como *La ciudad y los perros* (1963), *Paradiso* (1966), o *La traición de Rita Hayworth* (1968). ⁶ Recientemente recuperada la categoría para confrontar obras hispanoamericanas complejas y contradictorias, muchas veces como una suerte de contraescritura respecto al paradigma goethiano, nuestra *novela de formación* puede manifestarse también como un género paradójico. *Ifigenia* de Teresa de la Parra (1924), o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926) han sido leídas como novelas de formación, intencionalmente fallidas. ⁷ De igual manera, es susceptible de ser leída *Los ríos profundos* de José María Arguedas (1959). ⁸ Obras de autoras contemporá-

-
5. En palabras del mismo Douglas Bohórquez, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela» (*ibidem*, p. 203).
 6. La mencionada obra de Güiraldes es vista como novela de formación por Michelsen (Cfr. Jytte Michelsen, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1989, pp. 819-825), mientras las obras de Lezama Lima y Vargas Llosa lo son por Latinez (Cfr. Alejandro Latinez, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y 1971*. Tesis doctoral, Nashville-Tennessee, Universidad de Vanderbilt, mayo de 2006. Consulta en línea del 13 de febrero de 2007, etd.library.vanderbilt.edu/ETD-db/available/etd-04132006-153514/unrestricted/ALatinez_Dissertation.pdf); la de Puig lo es por Hugo Pezzini (Cfr. Hugo Pezzini, «The Actors Method», en *CASAZine*, revista de la Cultural Analysis Summer Academy (CASA), No. 1, Ámsterdam, Universiteit van Amsterdam, febrero de 2005, pp. 20-275).
 7. A partir de la categoría «*failed Bildungsroman*» acuñada por Cynthia Steele [«Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature», en *Ideologies and Literature*, vol. 4, No. 16, 1983], lee Aizenberg a de la Parra (Edna Aizenberg, «El *Bilungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra», en *Revista Iberoamericana*, No. 132-133, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1985). Por su parte, la lectura de Morales Saravia da cuenta de la crisis que se produce al interior de una obra «que se apoya en el esquema de la novela de formación, y [que a la vez concibe] el tipo de héroe, que es aquel del romanticismo desilusionado» (José Morales Saravia, «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard, edit., *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Ver-vuert / Iberoamericana, 2001, p. 29).
 8. Intuimos esta lectura de Arguedas en un número anterior de *Kipus* (Cfr. Yanna Hadatty Mora, «El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*», en *Kipus, Revista andina de letras*, No. 8, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1998, pp. 47-57).

neas como Clarice Lispector y Diamela Eltit han sido estudiadas también como novelas de formación contraescriturales.⁹

A partir de tales premisas, esta lectura revisará dos novelas tempranas de la posteriormente llamada «generación del 50» en Ecuador, *Banca* de Ángel F. Rojas (1938) y *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera (1946), ponderando si pueden considerarse *novelas de formación*. Asimismo, propondrá como paradigma del *Bildungsroman* ecuatoriano del siglo XX la poco estudiada novela *El desencanto de Miguel García* (1929) de Benjamín Carrión.

* * *

La obra de Carrión dista por completo de ser una «novela desencantada». A pesar de su título, más bien se acerca a una visión optimista si no utópica del futuro de cambio en Ecuador: es una novela política, y apuesta por el relevo generacional de conservadores a liberales y socialistas, parece promover un nuevo porvenir. Construida en torno a la relación de amistad de Miguel García y Luis Alfonso Enríquez –el amigo pobre y el amigo rico– presenta a toda una generación de jóvenes izquierdistas ecuatorianos asentados en el Quito de los años 20. Tradicional en la forma de hilvanar el relato, escapa a la novela de acontecimientos y opta por una «interpretación psicológica, muy bien realizada, de los diversos hechos sociales que dan relieve al medio donde la obra encuentra su expresión».¹⁰ Las descripciones de los rumbos de Quito, cuidadosamente insertadas en la narración, revelan siempre es-

-
9. Así se formula la aproximación de Julia Kushigian a Eltit, *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman* (Londres, Associated University Presses, 2003), en donde se considera que el *Bildungsroman* realiza la mediación entre la identidad nacional y las expectativas del sujeto en formación, abordándose muchas veces desde este género transgredido la problemática de la exclusión: «Spanish-American *Bildungsroman* of the disenfranchised, depicts the self-identity of those women, indigenous, blacks, mestizos, gays, lesbians, transvestites, poor, indigents, socialists, communists, and so forth, who struggle for self-development in a society that devaluates their contributions but historically demands their participation» (Julia Kushigian, p. 20; citado por Alejandro Latinez, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del curso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y 1971*, p.161).
 10. En palabras de José Miguel Mora Reyes, «Al margen de una novela», prólogo, en Benjamín Carrión, *El desencanto de Miguel García (novela) y otras narraciones*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja / Plan Binacional capítulo Ecuador, 2006, p. 14.

pacios propicios y formadores en la militancia humana y política para García y su generación: escenarios para el amor, la francachela, la confianza y el diálogo. No es una novela histórica, aunque la revuelta de los jóvenes oficiales que derrocan al gobierno corrupto recuerde de manera inequívoca a la revolución juliana de 1925; las conjuras posteriores de aquellos que intentan construir un gobierno de izquierda, frente a quienes solo buscan medrar dentro del nuevo régimen, a las que debieron sucederse en los momentos posteriores a la asonada, de indudable inestabilidad política. Quizá lo más característico del planteamiento revolucionario en esta novela sea la ausencia de cualquier tipo de determinismo, social o moral: ni la pobreza de cuna, ni la bastardía del protagonista, ni la vivencia del adulterio con Clara –hermana casada de Luis Alfonso– son obstáculos para que Miguel García conserve el rol heroico, a pesar de la crisis en que es vituperado por sus mismos contemporáneos de izquierda, quienes –menos avezados en los laberintos de la política– caen en las trampas de provocación de la derecha conservadora, para volver al gobierno en contra de la facción más radical que ellos representan. El exilio al que se ve obligado este personaje al final de la historia se realiza desde su total convicción de estar cumpliendo con su deber; además sale del Ecuador recompensado por la compañía definitiva de Clara, quien en tal situación límite decide abandonar a su esposo e irse con el amante. El amigo Luis Alfonso permanecerá en Quito en su lugar, pues es el momento de que el aristócrata hijo del presidente tome el relevo, para procurar una mediación entre el gobierno y la izquierda, que, anecdótica y simbólicamente, resulta ser la mediación entre el padre y los hermanos.

El desasosiego inicial de los jóvenes de Quito, «de veinte a treinta y cinco años, [quienes...] se proclaman los seres más insatisfechos, más desgraciados, más inconformes de la Humanidad»,¹¹ es más bien de una abulia retórica y adolescente; en su viaje a Europa Luis Alfonso se cura de irresponsabilidad, madura y se forma no solo en los libros y tertulias –se enuncia en conversación con los amigos que allá tendrá ocasión de conocer a Romain Rolland, Barbusse, Bergson, incluso Mussolini (recuérdese que se escribe a fines de los años 20) o Valery–¹² sino en la vida amorosa y urbana de París, capital

11. *Ibidem*, p. 21.

12. El eclecticismo intelectual parece compartirse por toda la generación: a pesar de que en la colección de imágenes tutelares del cuarto de Miguel García preside la cartelera Marx, su retrato se encuentra junto a los de Eça de Queirós, Goethe, Darío, Unamuno, lo que da cuenta de un collage de lecturas y visiones generacionales.

occidental de aquel entonces; y en la relación epistolar con Miguel, Clara y otros allegados. Enríquez es el intelectual pudiente, y regresa del largo viaje formado, listo para consolidar las conquistas políticas de su generación, deseando llevar más a la izquierda el liberalismo del padre.

Todas las características del *Bildungsroman* son reconocibles en este libro, empezando por las marcas formales: la narración en tercera persona omnisciente, la construcción episódica del relato, el final abierto.¹³ Sin embargo, quizá lo verdaderamente determinante para que califiquemos a la novela como ejemplo literario de la esperanzadora novela de formación del siglo XX en el Ecuador, resulta la visión que confía en el «final feliz» luego del *Werdegang* de Miguel o Luis Alfonso, derrotero de formación de los héroes, sembrado de pruebas hechas a la medida para no volver de la historia una tragedia.¹⁴

Igualmente, hay que reconocer que el resultado es de un tímido realismo que se constriñe a sí mismo por evitar cualquier tinte tremendista, y que pretende pasar por sustituto de lo real el tono sin estridencias de la tertulia; como si un cierto rezago del modernismo tardío un tanto aristócrata le restara rotundidad a las pinceladas del conflicto. Así, a pesar de la centralidad de la contienda política, en sus páginas no hay lugar para derramamientos de sangre, los enfrentamientos entre las facciones se reducen a periodicazos, diálogos de amantes, cartas de amigos, y eventualmente a alguna airada discusión callejera. Las cosas se dicen pero no se muestran en su crudeza: el mismo Carrión se arrepentía de este libro, que era de los suyos el que menos le

13. Cfr. François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, p. 100, y Jytte Michelsen, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 821.

Para una caracterización más detallada del *Bildungsroman*, se puede revisar los cinco puntos que Miguel Salmerón reconoce como conclusivos de su reflexión sobre la novela de formación: 1) «En la *novela de formación* la historia de formación del protagonista no solo es tema, sino también principio poético de la obra» (Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, p. 59); 2) El *Bildungsroman* «es una forma que se busca a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia»; 3) «El final de las *novelas de formación* es, y solo puede ser, utópico o fragmentario»; 4) La novela de formación «no es exclusivamente ni originariamente alemana, pero llega a la forma clásica en Alemania»; y 5) en ella «aparecen de forma recurrente varias figuras. El protagonista, el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución que todo lo dirige, etc.» (Miguel Salmerón, *La novela de formación y peripecia*, p. 60).

14. Consideramos además que se trata de una bien narrada ficción, entretenida, injustamente olvidada, cuando como apuro de la enseñanza secundaria pudo sacársele un provecho que quizá la reedición reciente le otorgue.

gustaba.¹⁵ Quizá las palabras exactas para su valoración las tenga, como otras veces, Ángel F. Rojas, quien lamentaba en su ensayo *La novela ecuatoriana* (1948) la suerte de esta obra al afirmar que era una de las buenas novelas nacionales, por representativa de una generación ambivalente:

Hallamos en ella la descripción de un estado de ánimo colectivo, sentido hondamente por toda una generación. La gente que salía del modernismo se encontraba de pronto frente a frente con un mundo rudo, batallador y en muchos respectos mezquino, que la repelía hostilmente. Una novela que presente personajes movidos por esta clase de corrientes, que huyen al grito de sálvese quien pueda dejando atrás toda una obra por realizar, porque ésta les impone una lucha dura y desigual, es un documento psicológico acerca de esa generación.¹⁶

Banca (1938), «libro al que podríamos llamar *biografía de una adolescencia*»¹⁷ es la narración del último año de bachillerato de Andrés Peña. Se denominó así pues –decía Rojas– el libro debió llamarse originalmente «Banca número 13» en recuerdo de la que el escritor ocupara en el tradicional y laico centro de educación lojano «Bernardo Valdivieso». La obra habla del tránsito de la adolescencia a la edad adulta de una generación estudiantil, contada en primera persona por Andrés Peña, protagonista y escritor en ciernes. Con pulso despiadado, quizá porque «no hay hombre grande para sus condiscípulos»,¹⁸ el narrador personaje observa cómo los adolescentes idealistas que lo rodean se transforman en verdugos y víctimas en cuestión de meses.

15. «*El desencanto de Miguel García*, publicada en España [...] es la obra que su autor menos estima de las suyas» (Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil / Quito, Ariel, s.f., p. 183). La contemporaneidad y cercanía de los autores obliga asimismo a recordar que dos años antes, en 1927, el también lojano Pablo Palacio publica *Débora*, novela vanguardista y metaficticia por antonomasia, que en medio de la reflexión del narrador-escritor sobre la creación apenas se ocupa de trazar la historia del personaje de ficción, el mediocre teniente al que ni la revolución reciente de sus homólogos –la oficialidad de base– dota de cierto aura de optimismo que llegue a alumbrarle el camino; obra que permanece llena de complejidad, y profusa en irresolubles interrogantes temáticas y estéticas. Benjamín Carrión es el gran lector e impulsor de Palacio entre sus contemporáneos, dentro y fuera del Ecuador.

16. *Ibidem*, p. 184.

17. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 187.

18. Ángel F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica, Colección Rescate del olvido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Jorge Fernández, 2002, p. 117.

Unos se vuelven cómplices y beneficiarios del sistema burgués al que poco atrás atacaban como estudiantes, al verse en ocasión de ascender socialmente. Otros pasan a ser mártires del mismo, al convertirse en criminales que vengán al padre y se vuelven parte de una imparable cadena de violencia; o bien deben huir de la casa paterna por motivos éticos, y pasar penurias; mientras que los últimos sacrificados pasan a trabajar por necesidad en condiciones de explotación mayúsculas en las minas, hasta caer enfermos de gravedad. La secuencia lineal y cronológica del final del año lectivo –limbo previo a la descarnada vida adulta– habla del destino de los colegiales, sus escarceos políticos, amorosos y literarios. En esta perspectiva de *novela de formación* de lo rural andino, se nos antoja aproximar la novela de Rojas más que a la comentada de Carrión a *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, aunque la primera anteceda a esta publicación por veinte años. Sin que en la obra del ecuatoriano la presencia del sustrato indígena llegue a pesar en el relato como en el del peruano –considerado más adelante como pilar del indigenismo– en ambas se trata de una renovación de lo regional, desde las costumbres, espacios y diálogos adolescentes y fraternos de estas exploraciones por el mundo. Los estudiantes de las dos novelas se encuentran vinculados con las causas políticas locales más importantes –la revuelta por la sal de las chicheras, en Arguedas; la destitución de un maestro explotador de indios del «Bernardo Valdivieso» tras una huelga estudiantil y las campañas electorales locales, en Rojas– como representantes de una generación altamente politizada, alerta de la modificación del mundo provinciano y rural entre los rezagos feudales de los caciques andinos y los embates de la modernidad capitalista.

Hay que mencionar de igual manera la voluntad de construcción de *Banca* desde el anti-intelectualismo, y su acusado esfuerzo «rehumanizador». Sobre todo porque la obra de Rojas debe ser leída también como novela de artista, o *Künstlerroman*,¹⁹ es decir, como aquel subgénero que dentro del *Bildungsroman* se ocupa en especial por narrar lo que atañe al proceso de formación del protagonista como artista, durante el tránsito de adolescente a adulto, o bien al descubrimiento durante la transición a la edad adulta de la vocación de quien más adelante será un artista profesional –más específicamente, escritor, en el caso de Andrés Peña. Valga destacar que en el caso de la obra de Rojas, el sendero que el protagonista debe hallar se encuentra en

19. Se cita de manera continua como paradigma del subgénero la obra de James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

la capacidad de aproximar el arte a la sensibilidad y al compromiso frente a la vida, y no dejar que emane de una educación erudita. Pasada la década de florecimiento de la propuesta de la «deshumanización» en el arte moderno que enarbolara José Ortega y Gasset en 1925, como parte de la exploración formal e intelectual de las denominadas «vanguardias históricas», el responsable de una revista colegial interpela al protagonista y narrador en esta primera novela de Rojas, en la medida en que sus primeros intentos han estado –ya anacrónicamente– del lado del experimento vanguardista:

¿Quieres que te diga la verdad, cabo Andrés? [...] Esto es una pequeña idiotez inspirada en cierta literatura en boga. Arte deshumanizado le llaman a esta calamidad. Pero déjalo. Se publicará. Y déjate de hacer eso que dicen «ramonismo», en tanto que nos estamos muriendo de hambre. Llévate este ejemplar de mi libro de Mariátegui.²⁰

Con acierto para posibilitar el juicio de los lectores, el autor ha incluido páginas antes en *Banca*, las dos narraciones que Peña presenta para publicación a la recién fundada revista estudiantil que manejan Francisco Balda y «Bolchevique». El segundo de ellos –militante radical, como lo anuncia su sobrenombre– es quien descalifica ambos esfuerzos en la cita previa. «El borrador despanzurrado» y «Traje corto» son textos breves que tenemos que calificar de vanguardistas por estar contruidos a partir de oraciones asintácticas que se aproximan al flujo de pensamientos del narrador, cuentos armados a partir de animaciones de lo inerte que vuelven protagonistas de los mencionados relatos al borrador del pizarrón y al traje corto de los títulos. Si vemos en esta novela de juventud una suerte de ficción autobiográfica, y asumimos que los hechos narrados toman lugar entre septiembre y diciembre del último año escolar (fuera de la ficción, para el escritor Rojas, 1927; en la ficción, para Peña, ¿1932?), e inicios de 1933, se trata del tiempo en que se inicia el realismo social en el Ecuador, según la datación del mismo autor como crítico.²¹ Para en-

20. Á. F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica*, Colección *Rescate del olvido*, p. 188.

21. Cfr. Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, p. 29. En relación con la designación de la colección de cuentos *Los que se van* (1930) como parte de la narración moderna, Ángel F. Rojas prefiere pensar que se inicia tres años antes: «Sería injusto dejarnos impresionar por el deslumbramiento que produjo este libro y silenciar la obra que antes de él habían rendido [Fernando] Chaves, verdadero creador de la novela indigenista en el Ecuador, el pedagogo Sergio Núñez y el entonces estudiante universitario Pablo Palacio. Los tres publicaron sus primeros libros en el año 1927» (Cfr. Á. F. Rojas, *ibidem*, p. 178).

tonces, la «deshumanizadora» vanguardia estética cede terreno ante la rehumanización socialrealista de la vanguardia política. Sin necesidad de tecnicismos, comentaremos únicamente que en esta opinión contra el *ramonismo* (corriente seguidora de Ramón Gómez de la Serna; autor español de mayúscula influencia para la generación del 27) y la deshumanización (corriente española para el arte nuevo, que deriva su nombre del texto *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, aparecido en Madrid, en 1925) coinciden otras voces de sus co-generacionales ecuatorianos e iberoamericanos, para entonces igualmente adversas al arte deshumanizado. Alabando la opción comprometida de Rojas, Alfredo Mora Reyes se pronuncia en ese sentido, en noviembre de 1940, en la *Revista del Mar Pacífico*:

Banca es una novela moderna por su intención y por su técnica, sin caer en las tentadoras exploraciones vanguardistas que trasuntan un arte deshumanizado –símbolo de culturas en decadencia– que pasó ya de moda; porque su fondo refleja hondas proyecciones sociales y porque [...] recoge sus motivos en la calle y en la vida diaria.

Narrada en primera persona, a partir de fragmentos subtítulos como en un diario de artista según los supuestos cuadernos rotulados «octubre», «noviembre», «diciembre», y «T.B.C. 1933»,²² se trata de una construcción fuertemente elíptica, enmarcada en un tono de un profundo lirismo, que cuenta más la claudicación del ideal que la constitución del héroe:

Otra vez estoy en mí. He dado la vuelta por la cadena de hombres que va dentro, hasta encontrarme de nuevo en el punto de partida. He salido de mí: fuerza centrífuga. Ahora vuelvo a mí: fuerza centrípeta.
Pensando en mí, trágico y mediano, ególatra.
Bueno. La ruta es bien clara. Me voy a las minas.
Tengo que dar de comer a mi madre y a la madre de ella.
Tengo diecisiete años [...]
¿Y la ciudad, y mi familia, y el colegio, y ese perdido amor?
En el inmenso estuche verde. Agitándose ya con los desperezos del alba.
Y en el colegio –que estará sorbiéndose los trancos presurosos del portero– la banca donde apoyaba los codos y pensaba en el provenir.
¡Porvenir!

22. Alude seguramente a la caída con tuberculosis del protagonista, abreviada TBC, y al año en que termina la novela (escrita realmente entre 1931 y 1933; aunque publicada en 1938).

Las ruedas del camión ruedan.
No me he despedido de mis amigos.²³

Afectado de tuberculosis por la labor en las minas, Andrés Peña es internado en el hospital al final de la novela. Desea únicamente que su madre, enferma del hígado, no se entere. La reflexión final de Peña va hacia la generación, ya dispersa, y su destino:

¿Harán algo por los otros? La distancia en ciertos casos, borra las rugosidades sombrías. Las cosas para que parezcan buenas, han de contemplarse desde lejos. ¿Llegarán a ser buenos? ¿No matarán a los compañeros? ¿No los desvalijarán? ¿Se darán a los demás? ¿Serán capaces algunos de ellos de sacrificio?²⁴

La conclusión o salida posible para el protagonista será la escritura, reforzándose la teoría de la novela de artista, un escritor ya formado por la maduración obligada de seis meses de vida y vocación probada, nos entrega esta primera obra, *Banca*, más allá de las páginas supuestamente destruidas:

He roto páginas y páginas de ambos cuadernos. Muchas de ellas me han parecido que estaban cosas de una sensiblería aprendida en los libros. La vida que he hecho en la mina me ha dejado menos sutil y, de todos modos, mucho menos ególatra. Ya no creo en los gestos altisonantes. ¡Por mal camino iba! ¡Un muchacho, sin un cobre, que empezaba a inventar ciertas refinadas preocupaciones de gran señor!²⁵

El único porvenir, la sola salida posible para esta novela de formación y novela de artista, es la formación de una escritura que logre dotar de voz a la generación. De manera veraz, contenida, se llega a un arte de vivencia y oficio. El resultado es una visión prematuramente nostálgica de la adolescencia apenas distante,²⁶ Peñita abatido por la enfermedad completa el relato de cómo empezó a escribir, a sabiendas de que hacerlo implica asumir la distancia

23. Á. F. Rojas, *Banca*, en *Novelas, relatos, crítica*, Colección *Rescate del olvido*, p. 275.

24. *Ibidem*, p. 287.

25. *Ibidem*.

26. «Lo que sigue es casi alegre, porque casi alegre fue para mí esa navidad [...] ¿Cómo era eso? Estoy tan lejos de ello... Pensar en eso ya no sería estar alegre. Recordar nunca es estar alegre» (*ibidem*, p. 221).

con lo narrado, pérdida de la frescura de la memoria en aras de la perduración de la letra. Recordar, ha dicho páginas atrás, nunca es estar alegre.

La mayor preocupación de los personajes centrales de *Los animales puros* (1946), novela política, consiste en formarse para la revolución. Entendemos que con este fin se programan conferencias y cátedras; circulan, se leen y comentan libros; se escriben comunicados y panfletos. En algún momento, sin embargo, la mayor fuerza de la realidad de la vida, en cuanto entidad compleja y en movimiento, descarta el modelo vertical de la pedagogía tradicional con que se había concebido dicha formación: se reflexiona entonces que no se aprende tanto de los libros, como del proletariado y su modo de vida, «Lo que [hay que] hacer es estudiar menos libros y más las cosas que nos rodean». ²⁷ Sobre todo, por la distancia entre la realidad local y lo que los libros de marxismo marcan, que al contrastarse de manera mecánica con la situación ecuatoriana provocan risibles conclusiones:

Pocos conocen esta historia, origen inmediato de la «revolución cablegráfica». [Un personaje] pregona a los cuatro vientos que como el Ecuador es una semicolonía y según Engels es preciso operar la revolución en la metrópoli como condición previa a la revolución nacional, no queda más que ponerse a estudiar hasta que llegue el cable: «Constituyan soviets». Es inútil sacrificarse porque mientras no llegue el cablegrama, no hay nada que hacer. ²⁸

El falso razonamiento revela en el absurdo la esencia de la inquietud común de la generación: ¿será posible hacer una revolución en Ecuador? Las respuestas varían, aunque muchos jóvenes revolucionarios coinciden en responsabilizar del fracaso al país, que no se ajusta a la teoría: «¿Tengo yo la culpa de que este país sea tan poca cosa?» ²⁹ Aun para los más dialécticos, perdura la sensación de la lucha desmesurada, fuera de tiempo, que les deja «un cansancio de luchar por nada, de sufrir por nada». ³⁰ La revelación de que no

27. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, Quito, El Conejo / Oveja Negra, 1986, p. 147.

28. *Ibidem*, p. 144.

29. *Ibidem*, p. 145.

30. *Ibidem*.

se trata de un inmediato proyecto revolucionario que se alimenta de héroes y mártires jóvenes, se resume en una frase del mismo partidario de esperar los cablegramas, llamado César Fernández: «Desgraciadamente [...] aquí la revolución será gris, municipal».³¹ Las visiones paradigmáticas del revolucionario en combate agónico que guían a los jóvenes protagonistas, «intelectuales que a pesar de ser marxistas no [dejan] de ser románticos empedernidos»,³² hacen que prevalezcan la frustración y el desencanto por la transformación que no llega a lo largo de los años, que en cambio los transfiguran a ellos, pues con el paso de la juventud quedan privados de ideales.

Algunas anticipaciones se apartan del correlato marxista, y apelan a historias de derrota: «¿Recuerdas ese personaje, creo que de Dostoiéwsky, que se mata cuando piensa que Rusia no será jamás un gran pueblo?»,³³ dice David Caballero a su mujer Julia Molina, y anuncia el suicidio como salida desencantada que marcará su propio final. Ella le responde lo que sería el dictado del narrador para el héroe de la mencionada novela de artista: «Tú cumples con tu deber, escribiendo».³⁴ Pero ésta no es una novela de artista, aunque sí «novela con lectura y escritura», o «novela intelectualizada»;³⁵ a pesar de que el lirismo del que se exime mayormente a la narración se deja muchas veces en las creaciones de Caballero: «Un hombre cruza el mar con dos sirenas. / Aquél reparte estrellas en las plazas. / Ese otro colecciona corazones de niños. / Y yo no puedo ver la luz del día / porque tengo sus sueños hacinados / en mis párpados rotos».³⁶

Por el contrario, las premisas principales del *Bildungsroman* se incumplen: la obra cierra con la generación defenestrada, los animales puros envilecidos o muertos, la salida del suicidio como recurso en más de una ocasión,³⁷

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*, p. 146.

33. *Ibidem*, pp. 152-153.

34. *Ibidem*, p. 153.

35. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, p. 202.

36. Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, p. 208.

37. Kessel Schwartz hace un seguimiento del suicidio como tema de la novela hispanoamericana, y recoge un comentario sobre esta obra de Vera. Primero afirma que el suicidio en las obras del siglo XX derivan de la pérdida de un amor, enfermedad, alcoholismo, drogas o motivaciones políticas, culpa, dificultades sexuales, y alienación (Kessel Schwartz, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, No. 58, sept. 1975, Greeley, University of Northern Colorado, p. 447). Sobre esta novela describe que *Los animales puros* contiene tres personajes suicidas: David

la obra inconclusa, innecesaria, desapasionada, perdida y desconocida, que no sublima la vida atormentada del artista. No hay final abierto, ni aprendizaje, ni obra que consagre una vocación por el arte. Se siente, sobre todo, la ausencia de piedad del escritor con sus criaturas, lo que imposibilita la identificación o la solidaridad del lector con alguna de ellas. Caricaturas o esperpentos,³⁸ más que personas, los caracteres provocan cierta repulsa y hartazgo, quizá en especial para un lector contemporáneo que no se reconozca en sus lecturas o inquietudes. En cuanto a los personajes principales, Carrión encuentra un «pobre Hamlet conceptualista y elucubrador» en David Caballero; y un «pequeño Robespierre de ese grupo inconexo de revolucionarios infantiles» en Luis Rojas. Si los héroes suicidas de la literatura de principios del siglo XX, según Kessel Schwartz,³⁹ se deciden a morir por motivaciones políticas, altruistas o idealistas; pues solo en este final rotundo el personaje encuentra un punto de partida aceptable para el camino heroico, al concebir que la vida que se le ofrece resulta insignificante, sin sentido, o desquiciada; podríamos preguntarnos en todo caso si no se trata tal vez de una contraescritura revolucionaria a la novela de formación.

Calificada en su época como «la novela de un intelectual»,⁴⁰ *Los animales puros* implica además varios proyectos de escritura. El mismo año en que la obra aparece en Buenos Aires, en México se publica en la colección Lunas como *plaque* el cuento largo de Vera *La guamoteña*, con grabados de Galo Galecio.⁴¹ Heredero directo del realismo social –Rojas y Vera son asu-

Caballero, que por sus ideales provoca la «muerte del padre» y el abandono de la esposa embarazada, y preso de locura temporal se mata. Bolívar Merizalde, que se dispara porque cuando confiesa a Rojas el robo de unos libros para venderlos y apoyar a su familia, es amenazado por éste con la expulsión del partido, y no puede soportarlo. Carlos Suárez, que incapaz de un compromiso total a los ideales revolucionarios, decide suicidarse en Estados Unidos (*ibidem*, p. 448).

38. Dice Carrión: «nos da un poco la impresión algo caricatural –de caricatura sería, si se quiere– del momento, del ambiente, del personal del drama...» (Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, (crítica y antología), p. 203); «los personajes son retratos, acaso demasiado apoyado el lápiz caricatural, de gentes que realmente han existido o existen» (*ibidem*, p. 204).
39. Según las conclusiones de Schwartz, ambos puntos (Kessel Schwartz, Kessel Schwartz, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, p. 452).
40. Según Jaime Ibáñez, citado por Carrión, en Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano* (crítica y antología), p. 202.
41. Esta obra ha sido recientemente reimpresa, de manera facsimilar, por la UNAM, en 2005.

midos, junto con Adalberto Ortiz, como la segunda oleada de narradores del Grupo de Guayaquil—,⁴² Pedro Jorge oscila aún en esta su primera novela entre optar por el tono de la «nueva leva» de consolidación de sus antecesores, o por la búsqueda del acento del escritor de nueva generación. *La guamoteña* demuestra la maestría como lo primero: tiene el equilibrio exacto de tono, estructura y narración de la mejor narrativa del 30. *Los animales puros*, por su parte, anuncia el cambio. Si bien conserva las últimas pinceladas de lo que le antecede —la estampa de la infancia de José Moreno hijo de lavandera dado en adopción por la pobreza de su familia, uno de los mejores capítulos del libro; o aquella de la seducción erótica de David Caballero en la hacienda costeña, encontrando la sensualidad casi animal de la adolescente montuvia en la hija de los trabajadores— hay que reconocer también que arriesga notoriamente la marca de lo propio: la discusión intelectual y la descripción sobria de los acontecimientos históricos del Ecuador que articulan la narración más de lo que la enmarcan: la masacre del 15 de noviembre de 1922 enfrenta y encuentra biográficamente a José Moreno y David Caballero, desterrados a Chile, después de la expulsión de la universidad de los jóvenes de izquierda; el levantamiento contra Neptalí Bonifaz en 1932 —conocido en Quito como «guerra de los 4 días»— reúne a todos nuestros personajes en Guayaquil para apedrear la casa del representante local del bonifacismo, que es tío de Caballero; el gobierno dictatorial de Federico Páez (1935-1937) encarcela a Moreno y a Rojas, y los destierra a Galápagos; siendo éste el momento del final de la obra. Del levantamiento obrero a la dictadura anticomunista, se entiende que quince años de persecución histórica y ficticia, e intentos fallidos de cambio, acaben con la voluntad de los personajes. Benjamín Carrión reconoce en *El nuevo relato ecuatoriano* (1958) a Vera la lección aprendida de los predecesores: «Pedro Jorge Vera tuvo en cuenta muchos de los reparos de la crítica extranjera o nacional, y de las ‘autocríticas’ hechas a las obras de la

42. Dice uno de los «cinco como un puño», Alfredo Pareja Diezcanseco, al ingresar en la Academia Ecuatoriana de la Lengua: «Fue así posible que surgiera la generación de los escritores ecuatorianos del 30, al comienzo de los tres de *Los que se van*, luego los cinco miembros iniciales del Grupo de Guayaquil, e inmediatamente después, quienes se sumaron al movimiento: Adalberto Ortiz, Ángel Felicísimo Rojas y Pedro Jorge Vera» (Alfredo Pareja Diezcanseco, «Los narradores del Grupo de Guayaquil», discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, 23 de febrero de 1989, *Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano (AFESE)*, No. 17, Quito, Ministerio de Relaciones del Ecuador, 1989.

promoción iniciadora de la nueva novela ecuatoriana, principalmente a los ‘cinco como un puño’».43

José Ayala Cabanilla escribe el 29 de abril de 1947 a Pedro Jorge Vera, elogiosamente, acerca de la citada novela. En su carta destaca la veracidad de los hechos narrados:

en tu obra, están señaladas, con buena pluma, con ágil pluma, algunas escenas crudelísimas del ambiente porteño, que pondrían los pelos de punta a los enfermos de puritanismo, las que hay que reconocer perfectamente ajustadas a la realidad, es decir, que lo descrito, no es más que la pura y neta verdad, lo que tus ojos han visto y tu espíritu ha observado.44

Una novela veraz y política, no edificante ni estetizante. No en balde, Alfredo Pareja Diezcanseco escribe también a Vera en correspondencia personal de enero de 1945 que ha leído el borrador de la mencionada novela, y que opina que es un libro magnífico, que «Tiene algunos capítulos lentos y algo bobos, y otros, la mayoría, maestros».45 Alaba sobre todo el cierre: «El final me dejó una emoción profunda, auténtica, de buena ley, sin un solo truco destinado a efecto. Sobrio y gran final, para cualquier gran libro de cualquier parte del mundo. Me ha sorprendido y me ha encantado».46 Este final resulta ciertamente la objeción principal para considerar novela de formación a *Los animales puros*, con todo y su estilo nada concesivo.47

Las tres obras ecuatorianas aquí revisadas parten de una muy cercana coincidencia entre novela y autobiografía, característica del *Bildungsroman*.48

43. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 202.

44. Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, Selección, prólogo y notas Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, p. 53.

45. *Ibidem*, p. 174.

46. *Ibidem*.

47. No que cumplir con este género haya sido inquietud de Vera, y que aquí se reclame que no lo fuera.

48. «Tout d'abord, il n'est guère de *Bildungsroman* qui ne sois, en fait, une sorte d'autobiographie à peine simulée, dans laquelle l'action se détache d'un arrière-plan didactique et philosophique. Dans tous les cas, les auteurs analysent certaines attitudes à l'égard

La insistencia de la crítica en la coincidencia y el conocimiento de la biografía pública de los tres autores, así lo avala. Se puede reconocer, con todo, que excepto en Rojas –*alter ego* de Peñita–, distintas facetas autobiográficas de los escritores se dividen en varios personajes. Carrión, por historia y procedencia familiar se encuentra más cercano al pudiente Luis Alfonso, y muy lejos de las penurias de origen de Miguel García; aunque sufre el exilio del mismo modo que éste. Vera viaja a Chile como Luis Rojas o David Caballero, milita en el Partido Comunista, escribe poesía antes que narrativa, vive el período que traza la novela en Guayaquil, pero no coincide el derrotero final de locura y suicidio; ni en el de sectarismo que excluye a todos los demás de la militancia por la búsqueda del solo revolucionario puro en el Partido.⁴⁹

También corresponderían las tres novelas a uno de los posibles tipos de *Bildungsroman* reconocidos por Bajtín: el de la transformación cíclica vinculada al tránsito de adolescencia a edad adulta, «representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica».⁵⁰ El resultado de tal tipo de confrontación es menos optimista que el de otros tipos de novelas de formación:

Este camino puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y el mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación.

En conclusión, *El desencanto de Miguel García*, como se ha probado, corresponde a una estructura ideal de la novela de formación. *Banca* se apro-

de la vie, insistent sur diverses réactions en face des événements. Les héros, de part et d'autre, se meuvent dans le monde des réalités qu'ils se efforcent de dominer, qu'ils tentent de juger dans un large contexte». (François Jost, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, p. 100).

49. Sin embargo, Mary J. Haritos insiste en que «Los paralelos entre la vida de David y la del autor son indiscutibles. Y como si esto fuera poco, David, cuyo suicidio simboliza la 'frustración de una generación', es el personaje que encarna al autor según su propia admisión». Señala como fuente de la identificación reconocida por el mismo autor la entrevista «Pedro Jorge Vera por él mismo» de Hernán Rodríguez Castelo, aparecida en *El Tiempo* de Quito, el 21 de marzo de 1971, p. 15 (Mary J. Haritos, *Las novelas de Pedro Jorge Vera. Ensayo crítico de su narrativa*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1989, p. 37).

50. Mijaíl Bajtín, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, p. 213.

xima más a la novela de artista. Publicada pocos meses después de *Las cruces sobre el agua*, *Los animales puros* de Pedro Jorge Vera rechaza otra lectura que la del desencanto, bordando como inquietud central la preocupación de la posibilidad de la revolución ecuatoriana. Esa es su inquietud, que en su extremo del protagonista suicida anula el mínimo grado de fe en el héroe que necesita el *Bildungsroman* para apostar por la formación del sujeto como redención posible. Se la podría considerar en todo caso, una contraescritura de la novela de formación.

Quizá en este caso los acontecimientos colectivos explican más que las biografías las correspondencias de creación e historia. *

Fecha de recepción: 2 diciembre 2006.

Fecha de aceptación: 5 febrero 2007.

Bibliografía

- Aizenberg, Edna, «El *Bilgungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra», en *Revista Iberoamericana*, No. 132 y 133, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1985, pp. 539-546.
- Bajtín, Mijaíl, «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Bohórquez, Douglas, «Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela», en *Cuadernos del CILHA*, No. 7 y 8, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2005 / 2006, pp. 203-214.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano (crítica y antología)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- *El desencanto de Miguel García (novela) y otras narraciones*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Loja / Plan Binacional capítulo Ecuador, 2006.
- Hadatty Mora, Yanna, «El quipu de Arguedas: una lectura de *Los ríos profundos*», en *Kipus, Revista andina de letras*, No. 8, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1998, pp. 47-57.
- «Ángel F. Rojas: la inversión del binóculo», prólogo a Ángel F. Rojas, en *Obras escogidas*, Guayaquil, M. I. Municipio de Guayaquil, 2005, pp. 33-46.
- Harss, Luis, «Los ríos profundos como retrato del artista», en *Revista Iberoamericana*, XLIX, No. 122, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, enero-marzo de 1983, pp.133-141.
- Haritos, Mary J., *Las novelas de Pedro Jorge Vera. Ensayo crítico de su narrativa*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1989.
- Jost, François, «La Tradition du Bildungsroman», en *Comparative Literature*, No. 2, Eugene, Universidad de Oregon, 1969, pp. 97-115.
- Latinez, Alejandro, *Narrativas del aprendizaje, narrativas del crecimiento: el personaje adolescente y los límites del discurso del desarrollo en Latinoamérica entre 1950 y*

1971. Tesis doctoral, Universidad de Vanderbilt, Nashville-Tennessee, mayo de 2006. Consulta en línea del 13 de febrero de 2007, etd.library.vanderbilt.edu/ETD-db/available/etd-04132006-153514/unrestricted/ALatinezz_Dissertation.pdf
- Michelsen, Jytte, «El tema del viaje en *Don Segundo Sombra*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1989, pp. 819-825.
- Morales Saravia, José, «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», en J. Morales Saravia y Bárbara Schuchard, edit., *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2001, pp. 27-45.
- Pareja Diezcanezo, Alfredo, «Los narradores del Grupo de Guayaquil», discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, 23 de febrero de 1989, Ministerio de Relaciones del Ecuador, en *Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano (AFESE)*, No. 17, 1989.
- Pezzini, Hugo, «The Actors Method», *CASAZine*, revista de la Cultural Analysis Summer Academy (CASA), No. 1, Ámsterdam, Universiteit van Amsterdam, febrero de 2005, pp. 20-27.
- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil / Quito, Ariel, s.f.
- *Banca en Novelas, relatos, crítica, Colección Rescate del olvido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana / Centro Cultural Jorge Fernández, 2002.
- Salmerón, Miguel, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2002.
- Schwartz, Kessel, «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels», *Hispania*, No. 58, septiembre, 1975, Greeley, University of Northern Colorado, pp. 442-453.
- Vera, Pedro Jorge, *Los animales puros*, Buenos Aires, Editorial Futuro, Biblioteca de Narradores de América, 1946.
- *Los animales puros*, Quito, El Conejo / Oveja Negra, 1986.
- *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, Selección, prólogo y notas Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002.