

En la ciudad he perdido una novela: la pérdida y el hallazgo

RAFAELA SALMIERI

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

La autora reflexiona, a partir de esta novela de Humberto Salvador, sobre la razón de ser del texto novelesco. Resalta la intención del ecuatoriano de presentar una novela que busca integrar distintos discursos sociales; ensamblados como al azar, cuestionan diversas definiciones canónicas, tanto en lo literario como en lo social. Salvador prioriza en ellas el mostrar «cómo» se escribe una novela, y no el acabarla o dar por cerrado el producto. Concebido así, el texto novelesco se vuelve infinito, al igual que sus posibles lecturas: cada una produce una novela diferente, que jamás resulta definitiva. PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Humberto Salvador, vanguardia, proceso de escritura.

SUMMARY

The author reflects on the very reason of being of the novel, using the narrative work by Humberto Salvador as an example. Salmieri highlights the Ecuadorian's intent to present a story that integrates distinctive social discourses, put together almost at random, which question different literary as well as social canonical definitions. Salvador prioritizes showing «how» a novel is written and not how it is finished or completed. Thus conceived, the novel becomes open-ended, as do its possible readings: each reader produces a different text, which is never the «definitive» one.

KEY WORDS: Ecuadorian Literature, Humberto Salvador, vanguards, writing process.

El arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que así exhibida se cuente a sí misma.
Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*

SI TUVIÉRAMOS QUE atenernos a la definición general de la palabra *novela* y entenderla así como la narración de una historia ficticia, el texto más atrevido del ecuatoriano Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela* (1929),¹ no cabe dentro de esta definición; no entra en ese marcado encasillamiento en el sentido de que, entendido simplemente como narración de una historia ficticia cualquiera, no encuentra un espacio apropiado en el cual abrirse un posible camino.

El término novela proviene de la lengua italiana: *novella*, significa noticia o nueva. La *novella* adquiere así el significado de cuento, el cual tiene la tarea de informar a sus lectores sobre eventos que pueden ser reales o imaginarios. Si el lector debe valerse únicamente de esa interpretación –debido al hecho de que es imposible buscar una definición precisa del género a causa de su carácter abierto y de su extrema movilidad–,² la novela tradicional ha sido y sigue siendo aún percibida como una narración de una determinada historia en la cual predomina la acción, un conjunto de eventos ordenados en un orden temporal, término que corresponde a lo que Aristóteles llamaba fábula. Según este principio, la tarea de toda novela sería pues, la de contar una historia; este es «el aspecto fundamental sin el cual no podría existir»,³ subraya E. M. Forster; sin este denominador común, parece que este género no puede tener otro fin y, en consecuencia, no servir para nada.

-
1. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1930. Las citas corresponden a la segunda edición preparada por María del Carmen Fernández para la Colección Antares, vol. 93, Quito, Libresa, 1993.
 2. Considero importante subrayar que múltiples críticos y teóricos de la novela han dado, desde siglos diferentes, definiciones de este género, y cada una de ellas se basaba en la concepción que se tenía del género en su determinada época. La novela no tiene una estructura fija o claramente delimitable.
 3. E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, trad. de Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, 1990, p. 31.

Parece, pues, que su fin es exclusivamente el de divertir, aburrir o dejar indiferente al lector por medio de la propuesta de un determinado cuento; es decir, con una serie de sucesos encadenados en el tiempo que tengan un principio, un nudo y un desenlace. La tarea del novelista consiste en organizar así la materia prima de su supuesta invención para darle sucesivamente una forma artística y transferirla mecánicamente al papel. Afortunadamente, en cada regla existen excepciones que nos incitan y nos invitan a ampliar nuestros horizontes, a profundizar nuestros conocimientos y, en consecuencia, nos ayudan a ver dentro de este género narrativo algo más que una simple narración. Para Bajtín, por ejemplo, es imposible encontrar una definición totalizadora, debido a que «[...] La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado [...], su estructura dista mucho de ser consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades [...] solo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal».⁴

El texto del escritor ecuatoriano Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, es un buen ejemplo de la flexibilidad no-canónica puesta de relieve por Bajtín. Esta obra es uno de esos múltiples textos que no se distinguen por los aspectos arriba mencionados, es decir, por el hecho de contar una historia, o por el de otorgar a sus lectores un determinado conocimiento, o por sugerir soluciones; por el contrario, es solo una novela cuyo arte se basa en la simple comunicación e intercambio de ideas, de instintos, de pensamientos, y no en el mero conocimiento.

Su autor no está preocupado en explicar su funcionamiento, sino que se empeña en recoger el tejido verbal que la compone, elaborando así un discurso poético que integra todos los demás discursos sociales. Se trata de una novela que reflexiona sobre su ser de novela. Su particularidad consiste en la extrema habilidad de ir haciéndose, mostrando al lector el andamiaje del texto, el revés de su textura, el forro, desnudando su esqueleto y mostrando aquella fase oculta en la que los personajes, en la mente del autor, se mueven confusamente, y las situaciones permanecen en la penumbra sin poder definirse del todo.

4. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 440-450.

El personaje principal de la novela, es decir, el aspirante a novelista, es el que quiere escribir una novela: «[...] Escribirla lentamente, despedazando a las palabras para encadenarlas en frases».⁵ Esta cita destaca la hiperconsciencia de su peregrinaje en el mundo complicado y establecido de lo literario, el cual tiene la obligación de responder a causas lógicas y ordenadas; sin embargo, no le importa el hecho de respetar normas para complacer a ese mundo, y no se preocupa de mostrar al lector su posible derrota, su imposibilidad de traducir en palabras todo lo que deambula en su cerebro; por este motivo decide transmitir el todo al texto.

Desdichadamente, percibe que la novela que quisiera que salga de sus entrañas, de su vivencia de cada día, de su propia tragedia, no tiene la posibilidad de asumir el valor auténtico de una creación, se vuelve así efímera, y no tiene la capacidad de alcanzar el tan anhelado arte: «[...] Cuando la obra es hecha con jirones de entrañas, con retazos palpitantes de propia tragedia, la burla es más sangrienta».⁶ Carlos, uno de los personajes de la novela en formación, enfatiza los pensamientos del autor en estas palabras:

El verdadero artista nada produce, porque comprende la pequeñez del libro, ante el arte subjetivamente creado. Vivimos poemas maravillosos, que cuando se quiere escribirlos se derrumban.⁷

Este texto es un ejemplo de la aventura de la escritura, en la cual el autor trata de huir de las formas que él considera viejas y gastadas de hacer novelas. Es así que propone entretener al lector con esta especie de juego de ensamblaje de piezas sueltas, en el cual empiezan a tomar cuerpo los valores antinómicos de ser-parecer, realidad-ilusión, verdad-ficción, valores ambiguos que pueden o no conducir a un conjunto armónico.

Además de entretener al lector, este texto lo convierte en hacedor y protagonista. Sería en pocas palabras, el mismo concepto que proclamaba Roberto Arlt de que el arte debe ser un «*cross* a la mandíbula», es decir, provocar al hombre desde lo sensorial y lo racional para poder entablar así una diferente relación.

5. H. Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, p. 89.

6. *Ibíd.*, p. 125.

7. *Ibíd.*

Novela sin una dimensión precisa, con una estrategia sin divisiones en capítulos, sin trama, sin argumento, sin final, «sin importancia» así como lo pone de relieve su mismo autor- narrador: «Una novela sin importancia: que en ella cada letra sea un naípe, para uniéndolas jugar la partida estéril en la que nada se apuesta».⁸

Texto dividido en pequeños párrafos, los cuales se proponen una búsqueda: la búsqueda de una novela en la novela. A esta búsqueda, se añade la de una mujer, de un amor ideal, al cual el autor concede un tratamiento muy especial. Victoria será la protagonista y musa de su peregrinaje: «La emoción novelesca es forzoso encontrarla en Victoria [...] La novela perfecta sería la que sin personaje ni argumento, presentara a Victoria desnuda en su maravilloso ritmo».⁹

Esta imagen simbólica de la desnudez de Victoria es directamente comparable a la imagen de desnudez de su texto, a su apertura, en el sentido de que estamos delante de una obra desnuda; esto es, privada de cualquier retórica tradicional, de todas las normas convencionales preestablecidas, una obra simbólicamente libre que se deja guiar solo por el flujo de las palabras, de las ideas, y que se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada en sus rasgos esenciales. Pero, ¿es posible lo que plantea Salvador en su texto? ¿No sería muy abstracto este concepto? ¿Qué es la novela sino una entidad abstracta? La búsqueda de la novela y la del personaje Victoria se transforman así en una pequeña esperanza del texto perfecto que se abre hacia el lector y el narrador desde la primera página, y que se cierra desafortunadamente con una ilusión perdida de ambos protagonistas. Mas, ¿existe una novela perfecta que se identifique con el puro arte? Desafortunadamente, la desilusión llega para ambos al terminar el texto. En efecto, de un lado el aspirante a escritor no consigue encontrar la construcción de una trama aun si lo intenta desesperadamente: «[...] La busco desesperado; quiero aprisionarla en mi red de novelista. Imposible. En mil átomos de armonía se ha perdido... Mi novela, mi última ilusión, se derrumba».¹⁰

Del otro, el lector, al llegar a la última página queda decepcionado al darse cuenta de que la obra se cierra sin haber aún tenido la posibilidad

8. *Ibíd.*, p. 89.

9. *Ibíd.*, p. 220.

10. *Ibíd.*, p. 244.

de crearse. Sin embargo, considero importante señalar que esta última ilusión de ambos protagonistas no es del todo perdida: tiene el poder de reabrirse en una nueva esperanza, que es la de todo proceso creativo; es decir, la esperanza y la propuesta de poder alcanzar algún día el indefinido y tan anhelado arte; en este caso, el arte de la escritura: «[...] Encontraré a Victoria algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte no está lejano».¹¹ Esta cita encierra el significado básico de dicha obra. La novela perdida será, pues, la que permitirá la existencia y el desenvolvimiento de otra novela universal y única, es decir: la literatura. La escritura, el peregrinaje del autor en busca de la novela perdida, son los puntos esenciales de una misma actitud estética, la cual convierte todos los posibles argumentos en un mismo tema, el tema de la literatura. La literatura es el centro temático y referencial de esta obra.

Desde aquí, el mensaje de Humberto Salvador parece ser el siguiente: este texto y, por consiguiente toda literatura, no está escrito para que a través de él se pueda comprender el mundo, sino para tratar de encontrar el origen de la perplejidad que provoca al lector. El aspirante a novelista asume una actitud rebelde frente a la literatura tradicional y las normas estéticas y sociales, y se divierte y divierte a su público inventándoles apodos que dejan perplejo al lector pasivo, como por ejemplo el de «señorita» literatura. El narrador rechaza la seriedad de la literatura, considerándola muy irreal y poco preparada para ocuparse y enfrentar los problemas de la realidad cotidiana:

Pero al gran público, como a las mujeres, le gusta que le engañen. Se siente traicionado en su sensibilidad de buen burgués, cuando le hablen de verdad. Nunca aplaudiría a un prestidigitador que le revelara el secreto de sus trucos. Por eso, él se ha entusiasmado siempre con los amorios dulces que solo para él reservó la señorita «Literatura», y con los coquetos que para él inventaron sus doncellas «las nueve musas», picarescas y sentimentales como chullas quiteñas.¹²

Humberto Salvador se considera a sí mismo un mal prestidigitador, en el sentido de que es hiperconsciente del hecho de querer mostrar al lector los mecanismos y trucos de lo que él considera esencial para alcanzar

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*, p. 146.

la creación de un texto literario: «[...] Esta novela es un truco. Lo que voy a escribir ha sucedido solo en mi cabeza [...] El novelista es un obrero que se entretiene en hacer soldados de plomo o coches de lata, más o menos ingeniosos, para que jueguen con ellos las personas mayores». ¹³

Sin embargo, aun en su rebeldía, el autor se muestra consciente de la necesidad de tener que inventar para complacer al público lector de la imposibilidad de imitar lo real en literatura:

Si yo pudiera inventar como debe hacerlo un novelista! Pero no quiero hacerlo y si quisiera, no lo podría. Me ilusiona el deseo de escribir un libro de lo que es, no de lo que puede ser. Pero lo que es no interesa a nadie. Ni siquiera a mí mismo. ¹⁴

En la ciudad he perdido una novela es una obra por medio de la cual su autor no se aferra al hilo de una historia. Así, todo afán interpretativo que quisiera apresar este texto a partir de una historia, de un tema central, queda anulado *a priori*, ya que Humberto Salvador está interesado en su camino y no en la llegada. En este punto, la pregunta sería: ¿Qué es esta novela, si no cuenta una historia? Toda novela está constituida por un conjunto de fuerzas dinámicas y de materiales que no existen en estado puro, que se convierten en solidarios y actúan los unos sobre los otros: una novela no es tan solo un tema, o una historia más o menos bien organizada, o una sucesión de episodios cronológicamente encadenados sino, como lo afirma Jorge Luis Borges: «[...] un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades, [...] un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios», ¹⁵ un universo distinto del mundo real en que vivimos y cuyo sentido es preciso buscar a través de las formas que lo constituyen.

Este presagio del cual nos habla Borges es el compañero de viaje que asistirá a nuestro autor en su vagabundear por las calles de Quito en busca de algo extraordinario, que pudiera ser núcleo de una novela. ¿En qué consiste ese algo extraordinario? ¿Qué es lo que el autor quiere encontrar? ¿Existe un algo extraordinario que haga de eje de una novela? Desafortunadamente, ese algo extraordinario que anhela el escritor no

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*, p. 114.

15. Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966, pp. 90-91.

existe, los acontecimientos de cada día resultan muy banales para poder dar vida y alcanzar lo artístico:

En vano me torturé desfigurando intencionalmente la realidad, para encontrar en su vida algo extraordinario, que pudiera ser núcleo de una novela. Alguna trama complicada [...] de la cual se pudiera forjar el argumento interesante, esqueleto de un folletín, igual a esos novelones saturados de acción [...] Pero nada [...].¹⁶

Lo extraordinario no resulta ser el tema, el argumento, la narración, sino su proceso creativo. La novela reivindica la necesidad de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles, no de la realidad, sino de lo real. En esta búsqueda el autor nos introduce a sus personajes ficticios del mundo novelado que se propone crear, y nos demuestra su habilidad para tomarlos de la mano y hacer que ellos contribuyan y colaboren también en su proyecto hiperconsciente de exploración literaria:

Cuento con un factor que puede salvarme: la colaboración de mis personajes. Ellos actuarán y vivirán por sí mismos en un humilde tinglado, porque tienen derecho a alterar como gusten el proyecto de argumento que les presente, o a desecharlo si no les agrada.¹⁷

Estos personajes pirandellanos forman parte de la obra del autor, obra inacabada, y que ellos tienen la necesidad de vivir por la fuerza de aquella vida que el autor les ha creado. El autor se sirve de los personajes, deshumanizándolos para comunicar al lector sus pensamientos. Estos pensamientos, estas ideas, estas intensidades, serán los que se presentarán continuamente a sus lectores exactamente como en una pieza teatral. Esta pieza se abre con la maravilla y el desconcierto del lector al ver la primera página, que se presenta con el título en negritas *Personajes*, el final se cierra con *Novela* y con la letra mayúscula de la palabra *FIN*, indicios que irónicamente advierten al lector de la conclusión de un texto en que la narración esperada no ha empezado siquiera. Todo esto causa desconcierto al lector, que espera el desenvolvimiento progresivo y sin tropiezos

16. *Ibid.*, p. 113.

17. *Ibid.*, p. 117.

de una trama cualquiera. Aquí no existen trama, ni hechos, ni expectativas, sino un peregrinaje emocional dentro del campo literario.

En la ciudad he perdido una novela es un texto, como su mismo título lo demuestra, expuesto al lector de manera insólita; la obra no se inicia con un argumento, sino con la aparición de una pieza musical, por medio de ésta se abre el camino hacia una propuesta de formación y de búsqueda de un proceso narrativo. Si cualquier lector se propone deambular en el ejercicio de la lectura de una manera pasiva, es decir, como un remedio en contra del aburrimiento, quisiera advertirle de antemano que está delante del texto equivocado. Aventurarse en la lectura de esta novela significa estar dispuesto a enfrentarse al experimentalismo más estricto. Todo aquí, desde su mismo título, es experimental. El lector entra en un círculo en el que lo único cierto es el continuo peregrinaje del autor por la ciudad en busca de su novela; peregrinaje que tiene el poder de atraer al lector como a un imán y que lo aleja de su actitud de simple observador, incitándolo a viajar con su autor.

En este viaje se presenta al autor y al lector una multitud de novelas posibles y ninguna concreta, es como si en cada rincón del libro hubiese siempre espacio para la creación de otro libro diferente, para el nacimiento de hechos que pueden ser analizados, para personajes y situaciones que aparecen y que desaparecen según la voluntad de su autor: «[...] Una novela debe ser como una casa en la que vive mucha gente, para que haya diversidad de caracteres, acción, interés dramático».¹⁸

Parece ser el sentimiento de nostalgia del libro infinito, de una novela laberinto ideal que se funda en el caos y en la contradicción, dentro de la cual todas las posibilidades adquieren un espacio, ya que cada una de ellas es el punto de partida de nuevas bifurcaciones, así como lo enfatiza Borges:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la casi inextricable Ts' ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.¹⁹

18. *Ibid.*, p. 117.

19. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé, 1971, pp. 111-112.

Aun si en este sentido del libro infinito todas las posibilidades adquieren un espacio, la novela de Salvador no consigue obtener esa dimensión, no alcanza esa corporeidad, esa textura concreta y ordenada, tan anhelada por un artista. Por lo tanto queda sin escribirse y resulta ser, en palabras de su autor, «una novela perdida en la ciudad, como se pierden todos los días millones de maravillosas novelas, que por ser grandiosas en su pequeñez, nadie puede encontrarlas».²⁰

Creo que para entender el valor, el significado de esta decisión de experimento fallido por parte del autor, hay que reflexionar un poco sobre esta búsqueda verbal. Se trata de una exploración que no tiene un carácter pesimista; aun si su autor se siente a veces impotente frente a su imposibilidad creativa, la suya es más bien una postura existencial, juguetona, irónica, que tiene como fin alcanzar la génesis de las formas o como la llama Octavio Paz, la alquimia de las palabras. Esta obra se transforma así en una especie de puente de encuentros y desencuentros, en una mediación que por medio de la experimentación del artista abre otros horizontes que se ocuparán de las diferentes posibilidades expresivas de la literatura.

La búsqueda obsesiva de esta novela, el hecho de no poder encontrarla, de mostrarla al lector en su continuo devenir, puede referirse al valor y al sentido del arte recreativo de este género, es decir, a la admirable capacidad de la novela de renovarse constantemente, así como lo proclamaba Mijaíl Bajtín. ¿Es capaz, la novela, así como lo puntualizaba este crítico, de renovarse inagotablemente? La novela constituye un proceso de mutación. Este proceso está muy bien puesto de relieve y explicado por Julia Kristeva: «[...] la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o dicho en palabras actuales, una transformación».²¹

Kristeva enfatiza la imposibilidad de definir este género narrativo. La novela es aún considerada como indefinida, en busca de su propia identidad y, por esta misma razón, infinita, es decir, su estructura no alcanza, no consigue, y finalmente no puede concretizarse en una sola y única entidad. Su significado se vuelve un juego siempre en movimiento que resiste al cierre, parecido a los juegos del lenguaje que se superponen

20. *Ibid.*, p. 154.

21. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 22.

sin una regla universal rígida. Parece que, al decir de Luigi Pirandello, este género, así como cada ser humano, no puede ser uno, sino que es «uno, nadie y cien mil a la vez».

La novela asume, pues, múltiples facetas, una pluralidad de entradas y de salidas posibles y es tarea del lector encontrar el camino que le agrade o el que le convenga más. El lector tiene la libertad de moverse a su antojo en este laberinto textual, y tiene la ventaja de no tener que seguir una estructura predeterminada, sino su propia elección. La novela como la lectura se vuelve infinita, en el sentido de que cada mirada produce un texto distinto y ninguna lectura es definitiva. El texto literario adquiere así un número indefinido de lecturas posibles. Cada lector, según su subjetividad, efectuará una lectura propia e individualizada de una obra, transformando el acto de la lectura en una «repetición, una variación creadora del acto original: la composición del texto».²² Todo esto porque la literatura implica participación; el lector se transforma en constructor del texto y no solamente descodificador, también en creador, o mejor dicho, recreador.

Precisamente por esta colaboración mutua considero *En la ciudad he perdido una novela*, capaz de forjar y de crear, a través de la pérdida simbólica de una novela cualquiera, la creación de un mundo artístico abierto al infinito, dialógico, polifónico y multivocal, sujeto a la continua recreación por parte del lector y del autor, es decir, el mundo de lo literario. Humberto Salvador ha sido capaz de crear una obra artística que, a través de su continuo interrogarse, de su persistente dudar, ha logrado encontrar una posible respuesta y ha abierto una posibilidad hacia este eterno interrogante: ¿Qué es el arte de hacer literatura? ¿Qué significa escribir novelas?

Su contribución ha sido la de indagar en el proceso de la creación para tratar de aportar al lector un indicio que lo lleve a reflexionar sobre este mismo proceso. Este escritor ecuatoriano ha alcanzado, por medio de su texto, llegar a este punto de la interrogante del lector, es decir, al estadio de la duda y del anhelo de profundizar sobre este tema, característica que considero esencial en todo campo artístico. Lo que toca ahora sería encontrar una respuesta a esta última inquietud ¿Cómo es realmente el

22. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 227.

proceso creador? ¿Es simplemente una técnica, una inspiración, una reelaboración personal de un bagaje cultural personal y de un sinfín de lecturas y de experiencias? La respuesta no la ha encontrado Salvador, ni otros escritores, tanto menos me permitiría encontrarla yo. Todo proceso creativo tiene un no sé qué de magia, de sueño, de nostalgia, de goce, de sufrimiento, de verdad y de mentira. Nadie podrá realmente definirlo o encontrar un algo que pueda explicarlo completamente y de manera concreta ya que el proceso creador es la suma de una totalidad inasible, inabarcable, y por esto indefinible. El escritor tiene una voz que le pertenece por el simple motivo que es suya, es decir, la voz del lenguaje. Gracias a este lenguaje que no pertenece a nadie y que es de todos a la vez, Salvador ha logrado perder su novela y perderse en ese laberinto inaccesible, para poder dar vida a otra novela que quedará eterna y simbólicamente perdida, es decir, la de la literatura. ☺

Fecha de recepción: 20 enero 2009

Fecha de aceptación: 18 marzo 2009

Bibliografía

Fuentes primarias

- Adoum, Jorge, Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984.
- Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.
- Palacio, Pablo, *Débora. Un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.
- Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929.
- *En la ciudad he perdido una novela*, estudio introductorio de María del Carmen Fernández, Quito, Colección Antares, vol. 94, Libresa, 1993, 2a. ed.

Fuentes secundarias

- Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas, Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1994.
- Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as Self Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Araujo Sánchez, Diego, *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

- *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editor, 1974.
- *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial / Emecé, Colección Libro de Bolsillo, 1971.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.
- Carrión, Alejandro, «Pablo Palacio, el fulminado por el rayo», en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Editorial Universitaria, 1973.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- *Lector in fábula*, Lumen, Barcelona, 1981.
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1961.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, «Novela Guillotinada», en *Revista de Avance*, No. 11, La Habana, septiembre 1927.
- *Vida del ahorcado. Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.

- Rama, Ángel, y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972.
- Robles, Humberto, «La Noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, Nos. 144-145, julio-diciembre, 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Colombia, Seix Barral, 1991.
- Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.