

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS



29 I SEMESTRE
2011

DOSSIER

La novela ecuatoriana del siglo XIX

Flor María **RODRÍGUEZ-ARENAS**

La imaginación, lo fantástico y la ética
en *El hombre de las ruinas...* (1869),
de Francisco Javier Salazar Arboleda

Patricia G. **CARRASCO**

Hagiografía e invención en *Plácido* (1871),
novela de Francisco Campos

Christen **PICICCI**

Ecos de la literatura italiana en *Entre el
amor y el deber: escenas de la campaña
de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886),
de Teófilo Pozo Monsalve

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

29 I SEMESTRE
2011, QUITO

ISSN: 1390-0102

IN MEMORIAM

- SOFÍA GABRIELA MICHELENA OTERO** 5
Francisco Granizo: el poeta
que invoca el momento primigenio

DOSSIER

La novela ecuatoriana del siglo XIX

- Presentación 17
- FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-ARENAS** 21
La imaginación, lo fantástico y la ética
en *El hombre de las ruinas...* (1869),
de Francisco Javier Salazar Arboleda
- PATRICIA G. CARRASCO** 49
Hagiografía e invención en *Plácido* (1871),
novela de Francisco Campos
- CHRISTEN PICICCI** 67
Ecos de la literatura italiana en *Entre el
amor y el deber: escenas de la campaña
de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886),
de Teófilo Pozo Monsalve

DANILO GARCÍA BERNAL 101
La “intención preexistente” del
intelectual y la focalización en
Campana y campanero (1891), de Honorato Vázquez

JEIMY GARCÍA SÁNCHEZ 129
El retrato modernista ecuatoriano:
simbolismo, mujer y exotismo en
Abelardo (1895), de Eudófilo Álvarez

COLABORADORES 153

KIPUS

REVISTA ANUARIA
DE LETRAS

29 | SEMESTER
2011, QUITO

ISSN: 1390-0102

IN MEMORIAM

SOFÍA GABRIELA MICHELENA OTERO 5

Francisco Granizo: The Poet
who Calls Upon the Primitive Moment

DOSSIER

The Ecuadorian Novel of the XIX Century

Introduction 17

FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-ARENAS 21

The Imagination, the Fantastic, and the Ethics
in *El hombre de las ruinas...* (1869), by
Francisco Javier Salazar Arboleda

PATRICIA G. CARRASCO 49

Hagiography and Invention in *Plácido* (1871),
a novel by Francisco Campos

CHRISTEN PICICCI 67

Resonance of the Italian Literature
in *Entre el amor y deber: escenas de la campaña
de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886),
by Teófilo Pozo Monsalve

DANILO GARCÍA BERNAL 101
The “pre-existing Intent” of Intellectuals
and Focalization in *Campana y campanero* (1891),
by Honorato Vázquez

JEIMY GARCÍA SÁNCHEZ 129
The Ecuadorian Modernist Portrait:
Symbolism, the Feminine and the Exotic
in *Abelardo* (1895), by Eudófilo Álvarez

CONTRIBUTORS 153

I N M E M O R I A M

Francisco Granizo: el poeta que invoca el momento primigenio

SOFÍA GABRIELA MICHELENA OTERO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

Este artículo está dedicado a uno de los poetas más lúcidos y coherentes de la poesía ecuatoriana: Francisco Granizo Ribadeneira (Quito, 1925-2009). En una primera parte, se desarrollan algunos aspectos biográficos del poeta, esto permitirá que los lectores se acerquen de una manera mucho más humana y familiar a la vida de Granizo, conozcan al niño y al hombre que fue y, así, se intuyan ciertas características que están reflejadas en su poesía. Granizo nunca mencionó nada de su vida personal, nadie lo buscó para saber de él ni de su trabajo académico y diplomático; por esta razón es importante hacerlo aquí, para reivindicar su labor de poeta y de hombre de cultura. Luego se realiza un análisis de los tres ejes temáticos relevantes en la poesía de Granizo. En primer lugar, el amor; ese eterno desencuentro con el ser amado que representa y se fusiona al tiempo con la naturaleza, con Dios, con el momento primigenio y, al final, con la muerte. En segundo lugar, el misticismo; ese ímpetu religioso que gobierna la relación hombre-Dios y que obliga a que la voz poemática permanezca en una constante búsqueda de lo absoluto, es decir, del Origen. Y, en tercer lugar, la blasfemia; ese momento caótico, desesperante y contradictorio que surge como una consecuencia del fracaso amoroso y místico.

PALABRAS CLAVE: Francisco Granizo Ribadeneira, poetas ecuatorianos, poesía ecuatoriana, poesía latinoamericana siglo XX, misticismo, blasfemia.

SUMMARY

This essay is dedicated to one of the most lucid and articulate poets of Ecuadorian poetry, Francisco Granizo Ribadeneira (Quito, 1925-2009). In the first part, the author unravels some of the biographical features of the poet, which allows the reader to approach Granizo's life in a more humane and familiar way; get to know the child and the man he was, and thus, get an insight of some of the features shown in his poetry. Granizo never shared his intimate life; no one approached him to learn about his academic or diplomatic work. It is important, then, to recover his work as a poet and academic. Secondly, Michelena analyzes the most relevant thematic aspects in Granizo's poetry. Firstly, love, the eternal estrangement with the loved one, which symbolizes and, at the same time, blends with Nature, with God, with the primitive moment, and, in the end, with death. Secondly, mysticism, the religious drive which rules the man-God relationship and makes the poetic voice constantly seek the absolute, that is, the Origin. Lastly, blasphemy, that chaotic, despairing, and contradictory moment that arises as a consequence of amorous and mystical failure.

KEY WORDS: Francisco Granizo Ribadeneira, Ecuadorian poets, Ecuadorian poetry, 20th Century Latin American poetry, mysticism, blasphemy.

*Estoy tan malherido de artefactos,
de palabras exiguas y de entierros,
de una querencia lenta de cencerros
que me llama los huesos y los actos.
Un corazón de sueños y de tactos
va vestido de cáscaras y fierros,
y un hambre de cantáridas y perros
salta a la zaga de mis pies intactos.
Cuándo volverme cálido y desnudo,
arcilla desigual, arcángel rudo
violado, poseído, desamado,
y en un suelo de Dios abandonado
apretarme a la muerte con un nudo
dulcísimo de vida y de pecado.¹*

FRANCISCO GRANIZO SE describe y se dibuja, en el soneto 22 de “Sonetos del amor total”, perteneciente al poemario *Muerte y caza de la madre* (1978), como un hombre escindido, golpeado por la vida y por Dios, desesperado y desesperanzado, con ganas de morir para, sin cuerpo y con alma

1. Francisco Granizo Ribadeneira, *Poesía junta. Antología poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005, p. 199.

grande, persistir en la búsqueda de su amada, de ese llamado originario que lo conecta con Dios y con la naturaleza.

Estas líneas están dedicadas a ese poeta controversial y también a ese hombre libre que siempre escribió con amor sus versos. Las primeras páginas contienen algunos detalles de la vida de Francisco Granizo, para que el lector se acerque y conozca quién fue y cómo vivió este poeta. Después, se dedicarán, en la segunda parte del texto, unas líneas al análisis de los ejes temáticos de su trabajo poético.

De la vida de Francisco Granizo se conocen muy pocos detalles. El poeta nunca habló de su faceta personal y los estudiosos y críticos de la literatura ecuatoriana nunca indagaron los temas de su vida privada, de hombre, de músico y de artista; por eso, es preciso hacerlo ahora. Este poeta, de padre riobambeño y madre ibarreña, nació en Quito, en 1925, en el barrio La Magdalena, lugar en el que, con todas las comodidades, creció rodeado de una familia que amaba el arte, la música y las letras. Desde pequeño se perfiló como un líder nato entre los demás niños, fue un excelente deportista y, además, un destacado alumno de los colegios La Salle y San Gabriel. Cursó sus estudios de pre grado en la Universidad Central, institución en la que se licenció en Ciencias Políticas y Sociales para, posteriormente, continuar sus estudios en comunicación, periodismo y diplomacia. Muchos de sus años los dedicó al servicio exterior. En 1944 ingresó a la Cancillería, luego trabajó en la Cámara de Diputados, en el Municipio de Quito y también fue parte del Consejo Económico y Social de la OEA.

Veinte años después de iniciada su labor diplomática decidió renunciar a su cargo de director del Departamento Diplomático y Político de la Cancillería debido a situaciones fraudulentas que se cometieron durante su período de trabajo. Francisco Granizo fue víctima de persecuciones políticas por parte del servicio exterior, desde el momento en el que manifestó su inconformidad con el Protocolo de Río de Janeiro y denunció ciertas acciones ilegales y mentirosas que perjudicaron la soberanía del Ecuador.

Retirado de sus labores diplomáticas, se dedicó al trabajo editorial. En 1970 fue director del diario *El Tiempo*, en 1980 dirigió el diario *La Hora* y, posteriormente, el diario *Expreso*, en Guayaquil. Su labor como editorialista siempre fue brillante y destacada hasta que el consejo editorial de la revista *Diners* (institución en la que también trabajó) censuró sus artículos alegando que el poeta había blasfemado e injuriado a Dios y a Santa Teresa de Ávila

(en uno de sus artículos, al referirse al misticismo característico de la Santa, Granizo mencionó sus “divinos orgasmos”).²

Mientras la vida de Francisco Granizo transcurría entre presiones, malentendidos y juicios de valor sin sentido ni fundamento, en Ecuador se habían consolidado grupos literarios con los mismos ideales estéticos, políticos y sociales. Granizo perteneció al grupo “Presencia” junto con Filoteo Samaniego, Francisco Tobar y Carlos de la Torre, con quien publicó el poemario *19 poemas*, en 1954. El grupo al que pertenecía Francisco Granizo promulgó las ideas recibidas por los jesuitas del Colegio San Gabriel; fueron poetas conservadores por antonomasia y crearon una poesía desgarradora, en la que se percibía la desolación, el dolor y la frustración de los seres humanos.

A pesar de que Granizo se unió a un grupo y trabajó junto a ellos, siempre guardó distancia con sus contemporáneos. Se distinguió por su trabajo lírico supremamente consecuente, sólido y complejo. Se concentró tanto en el fondo como en la forma, de una manera distinta y nueva. Se caracterizó por esa constante voluntad de encontrar fórmulas innovadoras y de tratar temas duros y difíciles que, desde un inicio, trabajó con hondura y perfección. Los asuntos que Granizo trata en su trabajo poético cuestionan la existencia de un Ser supremo, ponen en duda la presencia de un ser amado, perciben lo dificultoso de vivir con felicidad y con verdadero amor y, principalmente, muestran la imposibilidad de unirse, en todos los sentidos, a ese ser amado que entrega y llena de paz.

Hasta el año 2005, Francisco Granizo publicó seis poemarios: *Por el breve polvo* (1951), *19 poemas* (1954), *La piedra* (1958), *Nada más el verbo* (1969), *Muerte y caza de la madre* (1978) y *El sonido de tus pasos* (2005). También escribió un poema dramático en seis escenas de un acto llamado *Fedro* (2005) y una novela titulada *La piscina* (2001) con la que el poeta ganó el premio Joaquín Gallegos Lara. Además, fue autor de múltiples artículos y ensayos literarios que se publicaron con éxito y reconocimiento público en varias revistas y periódicos del país. En 2009, año en el que falleció el poeta, trabajaba en su último libro titulado *El vuelo de tu nombre*.

A pesar de su extenso y grandioso trabajo literario, Francisco Granizo fue poco conocido, muchas veces juzgado, y poco comprendido por sus decisiones de vida. Sus posiciones políticas y diplomáticas, totalmente radicales

2. Ernesto Zapata, “Francisco Granizo Ribadeneira: el hombre, el poeta”, en *El verbo sublime en Francisco Granizo*, Quito, Gescultura, 2010, p. 33.

y estrictas, hicieron que los grupos de poder lo alejaran de sus actividades. Además, en el plano personal, su homosexualidad también le ocasionó grandes conflictos, separaciones y discriminaciones. La sociedad quiteña no pudo entenderlo, no pudo leerlo como el poeta se merecía. Quizá, fue un intelectual que vivía y pensaba por “adelantado” y, lamentablemente, en desventaja de condiciones, porque lo nuevo y lo distinto siempre causa asombro, sospecha y, muchas veces, envidia.

Mientras vivió, permaneció oculto y bajo la sombra de otros poetas autorizados por un “canon” establecido y aceptado sin razones consecuentes. Los académicos y estudiosos de la literatura ecuatoriana lo dejaron de lado, a pesar de sus promesas, siempre tuvieron actitudes mezquinas y poco profesionales hacia el poeta.

Desde que Francisco Granizo murió, voces jóvenes se han mostrado interesadas en reconocerse en la obra de poetas que presentan a los lectores nuevas visiones y perspectivas de vida, formas distintas, que no dejan de ser profundas y complejas, de percibir el mundo, la realidad, la naturaleza y a todos los seres divinos y humanos que nos rodean y nos conforman.

Algunos estudiosos sostienen que Granizo perteneció a los poetas de la generación del cincuenta, otros afirman que su obra podría ser parte de la tradición de los sesenta. Así mismo, unos argumentan que su poesía tiene algunas conexiones con el trabajo de Francisco Tobar García y Fernando Cazón Vera, quienes siguieron también la tradición vanguardista de Gonzalo Escudero. Otros, por el contrario, afirman que el trabajo lírico de Granizo no tiene ninguna relación con los poetas mencionados.³ Hay opiniones diversas; en lo

-
3. Es importante recordar que Francisco Tobar García también fue miembro del grupo “Presencia”. Su poesía se caracteriza por combinar lo lírico con lo narrativo y, en lo formal, por trabajar con tercetos, cuartetos y quintetos de versos endecasílabos. En su trabajo se destaca el uso de las metáforas, las imágenes y el encabalgamiento como estrategia para crear, dentro del texto, posibilidades sinestéticas y tonos simbólicos. Fernando Cazón Vera fue amigo de algunos poetas del grupo “Club 7” como David Ledesma Vázquez (1934-1961), Ileana Espinel Cedeño (1933-2001), Carlos Benavides Vega –Álvaro San Félix– (1931-1999), Gastón Hidalgo Ortega (1929-1973) y Sergio Román Armendáriz (1934). El trabajo lírico de Cazón Vera se caracteriza, como sucede en la poesía de César Vallejo, por la importancia que da al tema de “morir dos veces”. El uso de la ironía y del sarcasmo le dan un tono particular a su poesía que linda con la irreverencia, la blasfemia y la actitud, en general, del poeta frente a lo divino. Gonzalo Escudero, junto a Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena y Hugo Mayo, fue uno de los fundadores de la vanguardia poética ecuatoriana del siglo XX. Su poesía

que es necesario reflexionar es en que Granizo fue un poeta que rebasó todas estas conceptualizaciones, fue más allá de un grupo, de una escuela o de una tendencia literaria. Francisco Granizo profundizó en nuevas temáticas y dio un giro, a nivel estético y estructural, a toda la poesía contemporánea del Ecuador. Los asuntos que Granizo trató en sus poemas siempre causaron un cierto asombro y, muchas veces, rechazo. El mismo hecho de fusionar temas como la relación hombre-Dios y la blasfemia, ya ocasionó fuertes discusiones y se levantaron voces que, desde un inicio, se manifestaron en contra del poeta y como detractores de su trabajo. El padecimiento corporal por la ausencia de ese ser amado (la voz poemática nunca aclara si se refiere a un hombre o a una mujer), la frustración amorosa y sexual, la búsqueda de ese Origen o de ese momento eterno y vital, también fueron algunas de las temáticas que caracterizaron la poesía de Granizo y que, sin duda, causaron reacciones diversas, no siempre positivas ni coherentes. Quizá, ese rechazo del cual Granizo fue víctima provenga de la falta de entendimiento y de una incapacidad para aceptar y comprender un trabajo distinto al que se venía realizando en nuestro país.

Del trabajo poético de Granizo hay incontables características que mencionar; entre las más destacadas está el uso del hipérbaton como mecanismo para dividir, totalmente, al yo poético y violentar su identidad, de este modo, todo se vuelve confuso e incompleto. La presencia, reiterada, de imágenes crea tensión, angustia y agonía. Además, la utilización de sonetos y octavas reales dan la sensación de que la poesía de Granizo fuera un trabajo anacrónico. Frente a esto, varios críticos de su poesía sostienen que los textos del poeta podrían parecer anacrónicos, pero que, analizando el fondo y las razones por las que el autor utiliza estos métodos, se llega a la conclusión de que su poesía es totalmente contemporánea.

Los textos líricos de Granizo se han caracterizado, justamente, por ensamblar, de manera magistral, imágenes modernas con formas versales clásicas (utiliza el hipérbaton, que crea una tensión y un desajuste sintácticos, en los sonetos u octavas reales). Con el hipérbaton, el poeta representa su vivir angustioso y tenso, el deseo, la pasión y la soledad que siempre caracterizaron su existencia;

rescata una mística barroca y el culto al deseo y al goce. El yo poético de Escudero es fiable y esperanzador, al contrario de lo que se percibe en Granizo, quien muestra un yo poético escindido y conflictuado, que camina por territorios inseguros e inciertos. Escudero muestra imágenes mansas y pacíficas, mientras que Granizo construyó imágenes devastadoras, desencantadas y agónicas.

una vida gobernada por la desesperanza y por el temor a ese ser divino y omnipotente, unas veces personificado en el ser amado y otras en la naturaleza.

En la poesía de Granizo se percibe el conflicto que mantiene la voz poemática con Dios, con ese ser supremo, inalcanzable y distante. Ese conflicto surge cuando el yo poético intenta, fracasando siempre, alcanzar a ese ser divino, palparlo, reconocerlo y fusionarse con él. Esa frustración constante ocasiona un vacío existencial, situación que se ve reflejada en una sintaxis compleja y rebuscada, en la pérdida de signos de puntuación, en la ausencia de verbos, en el uso de rima asonante y en la utilización de imágenes poéticas oscuras y devastadoras. El yo poético cree y confirma la existencia de Dios, pero ese Dios buscado, perseguido y añorado representa lo absurdo, lo doloroso y lo impúdico.

21

Están domesticando mi belleza
hasta la servidumbre y el silbido,
y al cotidiano corazón vencido
borrándole la forma y la rareza.

Estoy humedeciendo la dureza
de amar en esperanza y alarido,
innumerable, laxo y compartido
aprendiéndome estoy, pieza por pieza.

No ser de ser con tapia y atadura
y un dios embrutecido manoseando
el alma. Por quebradas de locura

el sueño, corza tibia, va saltando
y remontado desasosegando
mi lebrel en cadena y en ternura.⁴

Desde el primer poemario de Francisco Granizo (*Por el breve polvo*, 1951) hasta el último (*El sonido de tus pasos*, 2005), en su pieza teatral (*Fedro*, 2005) y en su novela (*La piscina*, 2001) el lector puede reconocer algunas líneas directrices que hacen las veces de pilares estéticos y temáticos y que dotan de ciertas características particulares a su poesía.

El primer eje temático es el amor, personificado en un ser especial, intermitente, inalcanzable y no correspondido; muchas veces semejante a Dios,

4. F. Granizo Ribadeneira, *Muerte y caza de la madre*, en *Poesía junta...*, p. 198.

a la Virgen, a los ángeles y a la naturaleza. Otras veces, parecido a un ser fantasmal, a un ente ensombrecido, a tormentas, cataclismos y muerte. El amor, en Granizo, es una fuerza completamente contradictoria, que vive y se alimenta de las paradojas que crea entre los seres que lo buscan y persiguen. La poesía de Granizo se caracteriza por ser totalmente paradójica, este, sin duda, es uno de los rasgos o peculiaridades que identifican al espíritu barroco que envolvió la propuesta lírica del poeta. Teóricos como Alexis Márquez, por ejemplo, en su libro *El barroco literario en Hispanoamérica*,⁵ sostienen que la sensibilidad barroca se caracteriza por ser una gran hipérbole. Por un lado, nos presenta una extremosidad insostenible y, por otro, un laconismo desolador.

En Granizo, esto se percibe a nivel sintáctico y temático, además, es importante decir que me refiero a una *sensibilidad* o a una *estética* barroca, porque en el trabajo de Granizo no hay una expresión barroca concreta y definida, sino, más bien, y como lo afirma Mariano Picón Salas, se percibe un tono barroco que es inasible, que refleja los cambios y las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales de una época que se modifica mientras se desarrolla. La poesía de Granizo representa lo que Picón Salas llamó la complicación y la contradicción, la voluntad de enrevesamiento, el vitalismo en extrema tensión, la fuga de lo concreto, la modernidad en la forma pero la vejez en el contenido, la superposición y la simultaneidad de síntomas.⁶

Entonces, la voz poemática, cargada de todas estas tensiones, anhela transmitir la frustración que siente al enfrentarse a ese ser amado que se recrea en contradicciones y que es capaz de metamorfosearse y de crear angustia, dolor y desesperación. Unas veces, el ser amado es huidizo, un ser insostenible que vive entre las sombras y la melancolía, es un animal salvaje que hace daño y causa dolor. Otras veces, es un ser comparable a la Virgen, pura, bella, milagrosa, tiene la capacidad de crear momentos de paz, sueños y fantasías. Ese ser amado representa momentos de lucidez, esperanza y vida, pero, al tiempo, encarna la única certeza del yo poético que es la muerte. La muerte, con o sin ese ser, es lo único que la voz poemática sabe que existe, es el silencio esencial, el hálito propio del origen y también del fin.

5. Cfr. Alexis Márquez, *El barroco literario en Hispanoamérica*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.

6. Mariano Picón Salas, en Alexis Márquez Rodríguez, *El barroco literario en Hispanoamérica*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.

El yo poético no puede encontrarse con el ser amado; el tiempo, las distancias o simplemente el azar, los mantienen separados y distantes. Percibimos un amor que trata de sobrevivir entre desencuentros, rupturas y olvidos. Un amor que, en la realidad, no tiene razón de ser, ni fundamentos para fortalecerse, por eso, la voz poemática invoca a la muerte, a Dios, a la madre, a las criaturas de la naturaleza que contemplan su tristeza y frustración. En esos llamados desesperados y urgentes, se empiezan a escuchar, cada vez con más premura e intensidad, los gritos y las peticiones de ayuda de la voz poemática. Esta voz acude a Dios, le implora a gritos, le pide ayuda y nunca recibe respuesta, ni un sonido, ni una voz, ni una luz.

Es en ese momento, en esa situación intensa y casi trágica del yo poético, cuando puede percibirse con mucha más claridad el segundo eje temático que caracteriza el trabajo poético de Granizo: el misticismo. Este extraño misticismo es un estado extraordinario, al igual que la soledad y la melancolía, en el que se alcanza un éxtasis, una unión inefable, no únicamente con Dios, sino con otros elementos y seres que son parte de la vida del yo poético, como la naturaleza, el ser amado y la madre. Un estado que puede alcanzarse solo por el amor que guía a ese espíritu abatido. El amor está en todos estos otros elementos mencionados porque lo conforman y complementan.

El misticismo, en Granizo, se sustenta en dos aspectos principales: el deseo y la muerte. Este estado no alude únicamente a Dios, sino que tiene que ver con ese otro “lado oscuro” que está en el camino que conduce a Dios. El misticismo es una fusión de deseo, placer (insatisfecho), momentos eróticos y amor. Es un elemento totalmente paradójico que gobierna el cuerpo y el alma del yo poético y en el que se enfrentan Dios y el pecado, las pasiones y la razón, la carne y el espíritu. El misticismo es contradicción vital. En el segundo eje temático vuelven a hacerse presentes las contradicciones tan fundamentales en la poesía de Granizo. En este estado se produce un enfrentamiento entre lo eterno y lo fugaz, la materia y el espíritu, el alma y el cuerpo, surge un “tercer excluido”, tomando las palabras de Bolívar Echeverría, en *La modernidad de lo barroco*,⁷ que representa ese “otro” distinto, ese momento de unión de los elementos antagónicos, esa simbiosis de elementos místicos y carnales, de Dios y el pecado, del bien y del mal. Aquí, un ejemplo de “El evangelio según San Juan”:

7. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo
su deleitoso signo y vulnerado,
pero, toda palabra, levantado,
en la astilla feroz estás muriendo.

Por qué gritos venías persiguiendo
a mi dulce gacela de pecado
¡ay, cuánto su balido te ha clavado,
como la hirió tu amor! Yo estoy huyendo.

Juan insólito, Juan en amasijo
de espantos en tu sangre y tu tristeza,
y de tu misma muerte Juan cayente.

¿Cómo me has de cazar, tú, crucifijo,
si no corren tu lengua y tu belleza
a penetrarme, Juan desfalleciente?⁸

Mientras el yo poético se bifurca entre todos los caminos posibles, también sigue intentando encontrar respuesta a sus llamados y se vuelve testigo de la creación de un ambiente de visiones, intuiciones y ensoñaciones que colocan un velo a la realidad y la transforman. Todo se convierte en una atmósfera enrarecida y dispersa. Entonces, el universo completo se vuelve místico: el asombro, la soledad y los deseos de encontrar al ser amado. No es mística, únicamente, la relación hombre-Dios, sino todo el universo que los acoge. La voz poemática entra en un éxtasis, en una unión profunda e intensa con el ser amado, con la madre, con Dios y con la naturaleza. Una unión que, casi siempre, es mental y espiritual, no hay nada físico, no existe un cuerpo ni un rostro, solo el profundo deseo de buscar, encontrar y juntarse en cuerpo y alma con esa persona inalcanzable.

En la poesía de Granizo, la relación que se produce entre la voz poemática y el ser amado, en unos casos; o entre ese yo poético desesperado y Dios, en otros, es conflictiva y angustiante, de ahí surge una tensión muy fuerte, una búsqueda constante por la insatisfacción que esta relación ocasiona. Se produce un ímpetu religioso y amoroso provocado por ese deseo incontrolable de alcanzar a estos seres iluminados y perfectos. La voz poemá-

8. F. Granizo Ribadeneira, *Poesía junta...*, p. 125.

tica insiste y pide ayuda a Dios, al ser amado, a la madre, pero nunca nadie le responde. Entonces, la única salida es la muerte.

El misticismo en Francisco Granizo es una situación, un sentimiento y un lugar donde se producen encuentros y desencuentros que crean, posteriormente, una tensión material (física) y también espiritual (mental). Se produce así, un choque de contrarios que siempre termina por excluir al ser que ama. Ese ser que suplica a Dios y que lo busca sin encontrarlo, termina por fracasar, por sentirse vencido y olvidado, por sentir una infinita imposibilidad de amar y de ser amado. Ahí es cuando ese yo poético conflictuado y angustiado, rechaza y desdice de Dios, de ese ser supremo que nunca respondió.

Entonces, puede percibirse el tercer eje temático de la poesía de Granizo: la blasfemia. Este estado es un gran estallido, una explosión que se produce después de los infinitos intentos de la voz poemática por comunicarse con Dios, con el Origen, con lo eterno y absoluto que, muchas veces, también está representado en la madre o en el ser amado.

La blasfemia surge de una conciencia domesticada que aún no ha dejado de ser animal y mágica, por tanto, es la representación de una inversión de lógica y de valores. Primero, el cuerpo, el deseo, las pasiones y las vísceras; y segundo, la razón, el conocimiento y el pensamiento. Estos dos estados, al final, se encuentran, porque caminan hacia un mismo objetivo: encontrarse con Dios, con el Origen. Ese encuentro es caótico.

La voz poemática nunca termina la búsqueda, es incesante y agotadora. Al final, casi al borde de la muerte o del delirio, termina aceptando la realidad y su condición de ser mortal, su pequeñez y sus limitaciones. De ahí nace la blasfemia, de esa necesidad insatisfecha, de esa relación conflictiva con el ser supremo, de esos llamados no respondidos, de esa angustia provocada. Entonces, ese ser, grande e imponente, se metamorfosea y toma la forma de un ángel podrido, de un ser que puede ser dulce y divino, pero también puede ser horror, miedo y desolación.

Frente a este ser, la voz poemática se paraliza y solo alcanza a blasfemar. Esta situación es la que hace que esa exploración nunca se agote. Los momentos eróticos, la sexualidad, los gritos y los llamados son el motor de esa búsqueda. La blasfemia es la ratificación de lo religioso, es una muestra de esa angustia y desesperación, de esa situación inquietante que le da sentido a la vida.

A pesar de que el misticismo y la blasfemia pueden parecer dos estados imposibles de fusionarse (porque, aparentemente, son contrarios), en la poesía de Granizo logran ensamblarse dentro de un mismo deseo: la búsqueda y la

necesidad de asirse a algo o a alguien. En los dos estados, el yo poético desea, insiste y repudia; en los dos estados, se siente placer y desolación; en esos dos estados, anhelados y odiados por la voz poemática, se siente amor y frustración.

Ya es el final, y la voz poemática todavía continúa su búsqueda y sigue conduciendo a los lectores a un mundo caótico, inexplicable y fantasmal en el que reinan las contradicciones: la abundancia y la escasez, el amor y el rencor, el tiempo del reloj y la eternidad, la luz y la oscuridad. La voz poemática también es un producto, al igual que los lectores, de una simbiosis de elementos culturales, sociales e históricos de determinadas épocas, en las que, sin importar el tiempo y el lugar, han nacido las manifestaciones más puras y sensibles del oscuro amor humano, de esa forma compleja e imprecisa mediante la cual podemos vivir o morir.

Para concluir, debo transmitir mi intención, como lectora, de seguir conociendo a Granizo, poeta que en sus textos plasmó todo el producto de una simbiosis no solo cultural y académica, sino también animal y vegetal, una fusión natural y viva que se fortalece dentro del orden establecido por el caos, la desilusión y la tristeza. Todo lo que Granizo nos hace sentir forma parte de una misma materia energética y de una sola ilusión y presencia. Todo fluye en la vida (que, en palabras del poeta, es el camino a la muerte) y todo forma parte de ese universo abstracto, oscuro y misterioso en el que nos movemos y desenvolvemos en el día y en la noche, con fantasmas y certezas. ☺

Fecha de recepción: 9 marzo 2011

Fecha de aceptación: 29 abril 2011

Bibliografía

- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- Granizo Ribadeneira, Francisco, *Poesía junta. Antología poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005.
- Márquez Rodríguez, Alexis, *El barroco literario en Hispanoamérica*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.
- Moscoso, María Eugenia, “La lírica en el período: segunda parte”, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, t. V, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2002.
- Picón Salas, Mariano, en Alexis Márquez Rodríguez, *El barroco literario en Hispanoamérica*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.
- Zapata, Ernesto, *et al.*, *El verbo sublime en Francisco Granizo*, Quito, Gescultura, 2010.

La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda

FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-ARENAS

Colorado State University-Pueblo

RESUMEN

Esta novela corta de Salazar Arboleda pertenece al Realismo en transición hacia el Naturalismo; pero, a la vez, enlaza tanto con la novela gótica inglesa del siglo XVIII, como con el cuento fantástico prevalente en la primera mitad del siglo XIX en Francia y Alemania. El cambio de tipos narrativos dentro de la historia que se relata: novela histórica-novela psicológica-novela fantástica-novela ética muestra la forma en que las literaturas europeas eran asimiladas, adaptadas e innovadas durante el siglo XIX en la narrativa ecuatoriana; pero también la manera en que la novela era un vehículo de difusión ideológica.

PALABRAS CLAVE: Naturalismo, novela psicológica, novela ética, lo fantástico.

SUMMARY

This short novel by Salazar Arboleda fits right in between the transition from Realism toward Naturalism; but at the same time it ties in with the 18th century British Gothic novel, as well as the French and German fantastic tales prevalent during the first half of the 19th century. The exchange of narrative type within the narrated story: historical novel - psychological novel - fantastic novel - ethic novel shows the ways in which European literatures were assimilated, adapted and innovated during the 19th century in Ecuadorian narrative, and also the way in which the novel was a means to propagate ideology.

KEY WORDS: Naturalism, Psychological Novel, Ethical Novel, The Fantastic.

DURANTE EL SIGLO XIX, los intelectuales de Ecuador efectuaban una búsqueda de lo que los caracterizaba y definía como ecuatorianos. Entendían que para poder alcanzar lo que se proponían, debían lograr establecer los parámetros de un discurso regional, primero, y nacional, después, para crear un imaginario cultural de identidad con el que se identificaran. De esta manera, representaron mediante la escritura los aspectos que marcaban y condicionaban la nacionalidad y aquellos que podrían modificarla y modernizarla; comenzando a esclarecer de forma específica las situaciones discursivas y sociales desde las cuales emergía, con todas sus complejidades y limitaciones, un espíritu crítico independiente que instalaba de manera concreta, aunque embrionaria, nuevos lugares de enunciación y de reconocimiento en los que configuraron el funcionamiento del campo literario ecuatoriano.

En esa sociedad del siglo XIX de Ecuador, la política del momento mostraba formas de contacto y articulación con la religión. Al reconocerse el territorio jurídicamente como República, en la Constitución de 1830, se dispuso que la religión católica fuera “la religión del Estado” y el gobierno se comprometió a “protegerla con exclusión de cualquier otra”. Tal preponderancia alcanzó esta situación que en la Constitución de 1869, en el artículo 10o. se exigió la condición de ser católico para poder ser ciudadano. Aunque la Iglesia, como institución, controló el espacio de la ideología dominante en los países hispanoamericanos hasta bien avanzado el siglo XIX, “en el Ecuador esta realidad fue todavía más persistente que en otros lugares de América”.¹

Además, en 1869 había comenzado la segunda presidencia de Gabriel García Moreno (1a. 1859-1865; 2a. 1869-1875). El período garciano se caracterizó por una fuerte intensificación de los conflictos políticos; puesto que los líderes liberales y conservadores de avanzada formaron alianzas con destacados periodistas y hombres de letras y entablaron numerosas y agitadas polémicas sobre los problemas sociales que se vivían en el territorio. García Moreno es considerado como: “la personalidad más discutida de la historia ecuatoriana [...] constructor dinámico y por sobre todo ‘vengador y mártir del derecho cristiano’ ”; del mismo modo, poseedor de un fanatismo religioso

1. Enrique Ayala Mora, “La relación Iglesia-Estado en el Ecuador del siglo XIX”, en Jorge Núñez S., comp., *Antología de Historia*, Quito, FLACSO, 2000, p. 66.

exacerbado y con una inclinación psicopática a la represión, que le ganó el calificativo de “santo del patíbulo”.²

Para el año 1869, Ecuador ya había estado, durante la primera presidencia de García Moreno, siete años bajo su control. El austriaco que fuera Ministro representante de Estados Unidos en Ecuador, durante el primer gobierno de García Moreno, Friedrich Hassaurek (1861-1865), afirmó en 1868 que en el país se encontraban “conventos en lugar de imprentas y barracas militares en lugar de escuelas”.³

Palabras que indican que la religión era uno de los componentes intrínsecos de la vida sociocultural del Ecuador de la época.

Pensando en circunstancias como estas, Michel de Certeau escribió:

Una perspectiva histórica debe tener en cuenta las sustituciones sucesivas de los códigos de referencia y, por ejemplo, el hecho de que el código “teológico” desempeñaba en el [pasado] el papel que puede desempeñar en nuestros días el código “sociológico” o el “económico”. No deberíamos considerar como insignificante la diferencia entre los cuadros de referencia en función de los cuales una sociedad organiza las acciones y los pensamientos. Reducir un código a otro sería precisamente negar el trabajo de la historia.⁴

La novela objeto de este ensayo: *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869) de Francisco Javier Salazar Arboleda, es un texto que ha pasado completamente desapercibido para la historiografía ecuatoriana y el mundo académico, porque en el país hasta ahora se reconoce la existencia de muy pocas novelas escritas durante el siglo XIX; tal vez las más difundidas y aceptadas sean: *La emancipada* (publicada inicialmente en 1863, pero redescubierta únicamente hasta 1974) y *Cumandá* (1879).

Salazar Arboleda (Quito 1824-Guayaquil 1891), hijo de José María de Salazar y Dolores Arboleda; fue militar, abogado, escritor y político conserva-

-
2. Enrique Ayala Mora, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado nacional en el Ecuador”, en *Crítica y Utopía. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, No. 5, Buenos Aires, septiembre, 1981, p. 2.
 3. Friedrich Hassaurek, *Four Years Among Spanish-Americans*, London, Sampson Low, Son, and Marston-Hurd and Houghton, 1868, p. 237.
 4. Michel de Certeau, *The Writing of History* [1975], trad. Tom Conley, New York, Columbia University Press, 1988, p. 120.

dor. Obtuvo el título de Bachiller en el Colegio San Fernando en 1842; para cuando se recibió de abogado, ya era militar. En 1856, enviado por el Gobierno viajó a Alemania para perfeccionar su educación militar. En 1860, participó en la batalla de Guayaquil y en la toma de la ciudad. En 1869, fue Ministro del Interior y de Relaciones Exteriores y en 1875, Ministro de Guerra y Marina. Vivió en Lima, Perú por varios años y regresó a Ecuador en 1882. Fue nombrado Director de Guerra y participó en una nueva batalla y toma de Guayaquil en julio de 1883; ese mismo año fue Diputado por Pichincha en la Convención Nacional que se reunió en Quito y fue elegido Presidente de dicha Asamblea. Posteriormente, fue Ministro Plenipotenciario ante el Gobierno del Perú. Entre 1888-1889, se le encargó el Ministerio del Interior y de Relaciones Exteriores. En 1891, por segunda vez se propuso su candidatura a la Presidencia de la República, pero murió sorpresivamente en Guayaquil el 21 de septiembre de ese mismo año. Durante su vida fue miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, la Academia Nacional Científica y Literaria de Quito, la de Historia de Madrid y la de Buenas Letras de Sevilla, el Ateneo de Lima, la Sociedad de Ciencias de Londres, entre otras asociaciones.⁵

Publicó textos dedicados a facilitar la instrucción técnica de las fuerzas militares como: *Táctica de artillería*, Tomo I (1869), Tomo II (1872); *Instrucción de tiro* (1870), Quito (1884); *Táctica de infantería* (Guayaquil, 1871); *Información sobre la integración del batallón sobre la nueva táctica de Infantería* (1872); *Instrucción de Esgrima a la bayoneta*; *Instrucción de guerrilla y del Prontuario militar para el uso de los cuerpos de la guardia nacional* (1878). Además del *Informe sobre las maniobras del 5o. cuerpo del ejército alemán ejecutadas en la Alsacia y la Lorena en 1873*; *Las batallas de Chorrillos y Miraflores y el arte de la guerra* (1882); el *Tratado del servicio de campaña en la guerra moderna según la teoría alemana ajustado a los principios de la legislación militar dominantes en las repúblicas sud-americanas* (1894). En cuestiones penales escribió: *Sistema de corrección penal y Reglamento de la penitenciaría*. Entre los diversos discursos producidos sobresale el *Discurso leído en el acto de instalación del Comité encargado de llevar a efecto la erección de una estatua de Bolívar en la ciudad de Guayaquil*. También publicó: *Rasgos descriptivos de varias poblaciones y sitios de la República del Ecuador* (1871). García Moreno

5. Cfr. Efrén Avilés Pino, "Francisco Javier Salazar", en *Diccionario del Ecuador*, Guayaquil, FILANBANCO [s.f.].

(1884). *Una excursión a Baños*. Sobre pedagogía se hallan: *El método productivo de enseñanza primaria, aplicado a las escuelas de la República del Ecuador* (1869); *Breves observaciones sobre ciertas palabras usadas en el lenguaje militar; Pronunciación del lenguaje castellano en el Ecuador*. Mientras que escribió solo una obra de ficción: *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869).⁶

Ahora, en el siglo XVIII en España, por confusiones entre tratadistas de retórica y poética, la novela en todas sus formas dejó de tener fuerza narrativa.⁷

Lo que hoy significamos con tales conceptos [cuento, novela corta, novela] no se corresponde con lo que dichas palabras designaban durante el siglo XVIII. Desde el punto de vista de la preceptiva, literatura era lo escrito en verso; la prosa no tenía valor. La novela, desde ese mismo punto de vista, no existía porque no tenía consideración literaria: estaba escrita en prosa.⁸

Durante el siglo XIX, la novela carecía de una concreta definición (oscilando entre “historia fingida”, “ficción posible”, “romance” o “poema épico romanesco”);⁹ además, el género carecía de un total prestigio: “la opinión negativa sobre la novela era común en España a fines del siglo XVIII”.¹⁰

La distinción entre el “romanzo” y la “novella”, que en italiano, como en francés (“roman” y “nouvelle”) y en alemán (“roman” y “novelle”), se presenta mediante el empleo de dos sustantivos distintos, se expresa en español solo mediante la ayuda de un adjetivo. Así, a la *novela* (en el sentido de “romanzo”) o pone la “novela corta”. La palabra “novela”, importada del italiano en los siglos XIV-XV, sirvió en castellano tanto para designar el relato breve (como en la famosa obra cervantina *Novelas ejemplares*), como el

6. Cfr. Vicente Pallares P. y J. Trajano Mera, *La Revista Ecuatoriana*, vol. III, Quito, Imprenta de la Universidad, 1891, pp. 374-375; y Miguel A. Puga, “Francisco Javier Salazar”, en *La gente ilustre de Quito*, Quito, Delta/Sociedad de Amigos de la Genealogía, 1994, pp. 235-239.

7. Cfr. Juan Ignacio Ferraras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.

8. Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991, pp. 11-12.

9. José Checa Beltrán, *Razones de buen gusto*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, pp. 260-274.

10. Felipe González Alcázar, “Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX”, en *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, No. 23, 2005, p. 112.

más amplio. Para el cual no pudo emplear el castellano la denominación *romance*, ya que esta se aplicaba ya a otro tipo de relato, un género poético tradicional. También el inglés presenta un uso de los términos *romance* y *novel* que difiere sensiblemente de sus denotaciones en francés y en italiano. Es interesante que en esta lengua ambos vocablos se hayan utilizado para aplicarlos al relato amplio, distinguiendo en él dos tipos: el relato romántico idealizante y el más realista moderno.¹¹

Este desconcierto retórico narrativo entró a Hispanoamérica donde la novela comenzó a producirse con ímpetu años después de las guerras de independencia y se mantuvo hasta finales del siglo XIX. De este modo, durante ese siglo, en los diferentes países hispanoamericanos se produjeron numerosas muestras de relatos que conformaron una amalgama de tradición, cuadro costumbrista, leyenda, relato, cuento, cuento largo, novela corta y novela; todos ellos con variadas denominaciones. En ningún momento sus autores definieron los límites de la extensión para clasificar sus obras, sino hasta pasado el siglo e incluso con variaciones y ambigüedades.

Así que desde la perspectiva imperante en el siglo XIX, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* es una novela. Su estudio ilustra la forma en que su autor, Francisco Javier Salazar Arboleda, entendió en aquellos momentos las labores literaria e ideológica y la manera en que las implementó efectuando un aporte a la literatura de su tierra. Como autor conservador, partidario del gobierno de García Moreno, la religión representaba un baluarte contra las ideas liberales y contra el trastorno social que se sufría en muchas áreas el país.

Este texto basa su referente en el hecho histórico de la devastación que asoló el área de la zona norte de Ecuador, incluida Ibarra, el 16 de agosto de 1868. Terremoto que fue parte de una serie de fuertes sacudimientos telúricos que sucedieron entre el 13 y el 16 de agosto de ese año y que destruyeron ciudades y pueblos tanto en Ecuador como en Perú; sismos que se sintieron desde Colombia hasta Chile; hecho sobre el que se informó:

El 16 de agosto a las 11 y media de la tarde, siguió al terremoto del día precedente, la horrorosa catástrofe que asoló toda la provincia de Imbabura. La capital Ibarra, Otavalo y varios pueblos florecientes se convirtieron

11. Carlos García Gual, "Relaciones entre la novela corta y la novella en la literatura griega y latina", en *Faventia, Revista de Filología Clásica*, No. 1, Fasc. 2, 1979, p. 135.

en un minuto en montones de escombros, y millares de seres humanos quedaron aplastados debajo de las ruinas. Desde el terremoto de Riobamba, en 1797, la historia del país no conoce un cataclismo igual, y en cuanto a las víctimas humanas, este último, sin duda, fue mucho más funesto que aquel. No existe un censo exacto de los muertos; García Moreno, que en aquella ocasión organizó y dirigió la comisión salvadora, calculó el número de los cadáveres entre 15.000 y 20.000.¹²

Terremoto destructor en Quito. El epicentro de este temblor parece que está en la provincia de Imbabura al norte de Quito. Las poblaciones de Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui e Ibarra fueron destruidas. Del 13 al 16 en Guayaquil y en otras regiones de la república ecuatoriana se repitieron los temblores.

El 16, una sacudida en Popayán. El 17 se repitió en Ibarra y se sintieron otros durante varias horas. El 28 en Otavalo hubo dos fuertes y largos terremotos y así diariamente se sintieron algunos en la provincia de Imbabura.¹³

Por tanto, la novela de Salazar Arboleda ofrece una narración que, a partir de su título: *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, expresa un nivel de ambigüedad entre realidad y ficción, donde lo extratextual histórico guía la recepción desde un definido marco cultural de destrucción física, que pasó a la historia como uno de los peores desastres que sufrió el país durante el siglo XIX; hechos que sirvieron para crear un mundo ficticio, donde específicas situaciones sociales que afectaban a las diferentes comunidades sirvieron bien de referente o bien de motivación para la narrativa.

Dividido en 9 capítulos, el mundo referido de la novela abre en el primero con el despliegue de una voz que emplea la narración en tercera persona para describir el estado del lugar mediante un discurso apocalíptico con el que emite juicios morales y éticos.¹⁴ La historia comienza con una descripción

12. Jesús Emilio Ramírez, *Historia de los terremotos en Colombia*, Bogotá, Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Subdirección de Investigaciones y Divulgación Geográfica, 1975, 2a. ed., p. 148.

13. *Ibid.*, pp. 148-149.

14. "Lo ético se ha identificado cada vez más con lo moral, y la ética ha llegado a significar propiamente la ciencia que se ocupa de los objetos morales en todas sus formas, la filosofía moral", en José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, t. I (A-K), Buenos Aires, Sudamericana, 1965, 5a. ed., p. 595.

casi paradisíaca: “En medio de un ameno valle de color esmeralda do serpean cristalinos arroyos, en cuyas floridas márgenes sacuden sus verdes coronas los encumbrados sauces, se halla un espacioso campo [...]”.¹⁵ Apertura narrativa que rápidamente pasa a destacar aspectos de la catástrofe que acababa de ocurrir: “Es lo que poco ha se llamaba Ibarra, ciudad apacible y risueña que arrullaba en su seno unas diez mil personas”;¹⁶ aseveración que va acompañada de comentarios que comienzan a guiar éticamente el rumbo de la lectura:

La ira del Dios de los ejércitos no ha dejado allí piedra sobre piedra; las casas de los hombres se han convertido en oscuras cuevas de hambrientos perros, los jardines en depósito de podredumbre, las rectas y bien empedradas calles, en montones de pesados fragmentos de adobes confundidos con caídos tejados, desprendidas puertas, rotos muebles y empolvados jirones de las telas, toscas o primorosas, con que antes se cubría la humilde indigencia del pobre, o la altiva vanidad del rico propietario.¹⁷

Este inicio apocalíptico expresa ideas éticas en las que subyace una actitud humana que comienza a indicar códigos o pautas morales que se han puesto en práctica en esa específica sociedad histórica; situación que lleva a percibir la íntima conexión de la dimensión ética con la religiosa en ese mundo social representado.

Casi inmediatamente, los comentarios sobre la destrucción de la estructura socioeconómica del lugar pasan de ser éticos y morales a reproducir lo tétrico del destino y de la realidad explicitada:

El sepulcral silencio que allí dominaba no era de vez en cuando interrumpido sino por el siniestro aullar de uno que otro can, repleto de carne humana, hallado debajo de las ruinas, o por el repentino bramido del viento que en ráfagas impetuosas sacudía los árboles y cubría el espacio de torbellinos de polvo, levantado en inmensas espirales de entre los escombros sacudidos por el terremoto.¹⁸

15. Francisco Javier Salazar, *El hombre de las ruinas: leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Quito, Imprenta de “El Debate”; 2a. ed.: Lima, Imprenta Torres, 1889, p. 3.

16. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, p. 3.

17. *Ibid.*, p. 4.

18. *Ibid.*, p. 5.

Hasta este momento, la historia ofrece una síntesis heterogénea de referentes de la realidad que combinan elementos dispersos en el espacio y en el tiempo; pero en un lapso breve, se pasa de la destrucción dejada por la catástrofe, a esbozar con toda desnudez la crudeza de una situación que prontamente se convierte en macabra; ideas de hecatombe y consternación que son un arma persuasiva poderosa, puesto que a través de las imágenes invocadas por la lectura, en la mente del lector se produce un estado de absorción dentro del mundo relatado que ejerce diversos tipos de influencia, según sea la fuerza convincente de dicho relato.

Establecido el trasfondo del ambiente, la voz se convierte en un narrador representado que es a la vez narrador y personaje (homodiegético-intradiegético) de ese universo ficcional.¹⁹ Se hace presente en la tragedia para dar testimonio de la desolación y el malestar que le produce lo que ve y para mostrar a través de sus ojos, de sus acciones y de sus palabras, los hechos subsecuentes que conforman lo relatado. Mediante la memoria y la nostalgia por el pasado ya inexistente, la voz del narrador expresa ideas religiosas y éticas sobre lo efímero de la existencia y sobre la fragilidad del ser humano; pensamientos interrumpidos al observar la siguiente escena:

[D]e repente hube de sorprenderme en gran manera al ver sobre el ceniciento techo de una pequeña habitación venida al suelo desde los cimientos, un hombre de alba y escasa cabellera, rostro enjuto y requemado, ojos hundidos y boca entreabierta, vacía de dientes, sentado en un grueso madero, con la mano a la mejilla, sin desprender la vista del punto en que descansaban sus pies, uno de los cuales estaba envuelto en un blanco pañuelo empapado en sangre. Por lo pronto juzgué que la fuerza del dolor le había como petrificado, y quise dirigirle la palabra para llorar con él; mas al acercarme, arqueó las cejas, apretó los labios y me dirigió una mirada feroz, cosas que me hicieron desistir de tal propósito, y seguir mi camino.²⁰

La representación del anciano tiene un poder de referencia respecto a lo que lo rodea. Los rápidos y subsecuentes rasgos físicos lo describen con marcas de carencia [‘escasa’, ‘enjuto’, ‘vacía’] y de negatividad [‘requemado’, ‘hundidos’], pero sin llegar a ser completamente desfavorables. Lo que co-

19. Gerald Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 283-289.

20. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, pp. 5-6.

mienza a ofrecer una señal de que existe algo discordante es la reacción física que se expresa en su rostro y con la que responde al intento de ayuda del narrador; actitud que explicita el cariz de lo que sucedía en su interior. Es un retrato ligero, sintético pero sugestivo, que indica que existe una reciprocidad entre este personaje y el ambiente a su alrededor.

Las palabras y la retirada del narrador ponen en escena la presencia de lo “extraño inquietante” (*unheimlich*) de Freud, quien intentó dar una explicación a lo irracional. En español, *unheimlich* se ha traducido, entre otras formas, como: siniestro, ominoso, aciago, fortuito, funesto, azaroso, de mal agüero, desgraciado, abominable; denominaciones que tienen en común que algo perturbador va a incidir en la psicología del implicado, en este caso, el narrador. Este no puede entender por qué alguien en las circunstancias en las que se encuentra el anciano puede rechazar con tal aspereza la posibilidad de una ayuda ofrecida desinteresadamente y en su beneficio. Se aleja, pero ya la duda ha quedado establecida en su ánimo sobre la actuación del hombre que acaba de encontrar.²¹

Esa decisión del narrador le permite descubrir, en medio de la destrucción que había dejado el terremoto en la plaza donde estaban las ruinas del convento de Santo Domingo, un nuevo centro de interés y un posible lugar

-
21. Freud señaló una serie de estadios que se manifiestan para que esta sensación se produzca: 1. Algo debe evocar ese estado de ánimo. 2. Cuando el ser humano se encuentra desconcertado, perdido, surge la incertidumbre intelectual, condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. 3. La duda evoca vagas nociones de procesos automáticos, que han permanecido ocultos. 4. Debe transcurrir un lapso de tiempo sin que se pueda solucionar la incertidumbre. 5. Esta duda, con el tiempo, se convierte en ansiedad; en algunos casos, lo angustioso es algo reprimido que retorna, y esto es lo siniestro. 6. De este estado anímico emerge el tema del “doble” o del “otro yo”, que puede ser una persona considerada idéntica a otra, que sería el constante retorno de lo semejante, que remite a otro sentimiento causante de lo siniestro. 7. También puede ser el desdoblamiento del Yo que se opone al resto del Yo que sirve a la auto-observación y a la autocrítica y cumple una función de censura psíquica. 8. Este impulso de repetición produce presentimientos que llevan a la sugestión; esto es, la omnipotencia del pensamiento. 9. A la mirada se le asigna gran eficacia; se teme el propósito de hacer daño que puede ejecutarse con la visión y se supone que este tiene la fuerza de realizarse. 10. Muchos consideran siniestro todo lo que está relacionado con la muerte, con aparición de muertos, con los espíritus y los espectros. Así, lo siniestro se mezcla con lo espeluznante; se ve al muerto como un adversario del vivo que quiere llevárselo al otro lado con él. En: Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, III, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

para protegerse. Situación que describe con minuciosidad: “observé una pequeña choza formada junto a una derrumbada tapia [...] me acerqué con recelo y con no poco trabajo a la baja abertura hecha en uno de sus costados”;²² palabras con las que destaca estrategias expresivas cuya finalidad es producir la persuasión narrativa, que además de atrapar la atención del lector, tiene como efecto provocar una impresión o una marca en las actitudes, creencias y comportamientos de los receptores.

El narrador se acerca con previsión; no quiere encontrar una nueva sorpresa, pues aunque parece que la sensación de extrañeza se ha alejado, la turbación que le produjo la presencia y la reacción del anciano ha creado en él una confusión que se acentúa ante lo desconocido que puede esperarlo dentro de la derruida estructura. Así, inmerso en lo innombrado, en la posible amenaza que desde la sombra se le puede materializar, se aproxima. En su interior, la caótica situación externa comienza a confundirse con la azarosa sensación interna que le ha surgido:

[E]l habitador del aquel improvisado tugurio era un venerable monje dominico, que hincado de rodillas delante de un Crucifijo parecía la estatua del penitente David, ofreciendo al Señor en medio del congojoso duelo, su corazón contrito y humillado. Sus ojos nublados con el llanto, estaban como clavados en la adorable imagen del Redentor del mundo, y sus manos puestas en ademán de súplica; en su rostro, macerado por la penitencia, resplandecía la virtud; su espaciosa frente, desguarnecida de cabello, estaba como surcada por el dolor; y la barba blanca y tupida que le caía sobre el pecho manifestaba los largos años que había peregrinado en este valle de congoja y miseria [...] A través de su ennoblecida fisonomía, parece que con los ojos materiales se ve la espiritualidad de su alma y que aún se palpa su eternal existencia. Al verle, el ateo más pertinaz habría de reconocer en nosotros, mal de su grado, la imagen y semejanza de Dios.²³

Al encontrar a un religioso ocupado en orar, el narrador regresa a lo familiar; de ahí que efectúe un retrato minucioso, mediante la presentación de diversos rasgos físicos y con una serie de características espirituales y morales, pintándolo en lo que ahora parece ser su marco habitual y en el desarrollo de una acción precisa: rezar. Es una técnica de explicitación de atributos yuxtapuestos y complementarios que están más bien tipificados que indivi-

22. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, p. 6.

23. *Ibid.*, p. 6.

dualizados, pero que proyectan armonía y paz interna y acentúan lo agradable del sujeto descrito.

Los retratos que efectúa del anciano y del clérigo, le permiten relacionar aspectos dispares como son los restos materiales dejados por el desastre natural, con las reacciones subjetivas y objetivas que se expresan en los personajes, las transformaciones que sufren y las que su imaginación les atribuye. En sus palabras se observa un esfuerzo por restablecer parámetros entre lo conocido y lo inesperado; entre lo que se manifiesta como extraño o como familiar. Se halla dentro de una realidad espacial donde todo se repite continuamente adentro y afuera, y donde el tiempo se anula y en última instancia se reduce al espacio. De esta manera, sucesos experimentados se entrecruzan con escenarios intuidos o presentidos que le permiten al narrador emitir ideas éticas; divagaciones detenidas abruptamente por un nuevo y poderoso temblor:

Como por instinto volví la cara, eché una inquieta mirada a la muerta ciudad y alcancé a ver que su suelo, sembrado de arrasados edificios, se estremeaba como el convulso pecho de un epiléptico en toda la fuerza del accidente. Solo el hombre sentado sobre las ruinas permanecía inmóvil en la misma situación en que yo le había dejado.²⁴

La realidad exterior interrumpe la tranquilidad que empezaba a vivir el narrador, regresándolo a la inquietud, a lo ominoso. No obstante, en medio de la sensación angustiosa que le produce el movimiento telúrico, observa que la conmoción no afectó al anciano de las ruinas, quien parece estar abstraído y ensimismado por algo más potente que un sismo; impasibilidad que es la proyección de que en su interior existe una fuerza que condiciona su realidad. El temblor produjo “un espantoso ruido subterráneo” y “fuertes sacudidas de tierra”, que sobresaltaron al narrador y al clérigo, obligando a este a abandonar su acto de oración e impulsándolo a salir de la estructura, lo que lo lleva a darse cuenta de que tiene compañía y a informar que ese nuevo temblor había sido casi tan fuerte como el original que había destruido la ciudad. De esta manera, su comportamiento es completamente inverso al del anciano. En la actuación de estos personajes se expresa abiertamente una oposición de actitudes y reacciones; mientras en el clérigo hay tensión y atención, en el anciano persiste el desapego y la indiferencia.

24. *Ibid.*, pp. 7-8.

El movimiento telúrico ofrece la oportunidad de que el narrador sepa de labios del monje lo que le había sucedido hacía una semana:

[Y]o no tuve tiempo para nada; las paredes cayeron sobre mi estancia y me dejaron sepultado en ella, pero sin causarme daños; resígneme a mi suerte, me encomendé a la Virgen del Rosario, tomé entre mis manos un crucifijo que siempre tengo al pecho, caléme la capilla y me preparé a morir al rigor del hambre o con la caída de alguno de los fragmentos de cal y ladrillo pendientes sobre mi cabeza [...]. Así permanecí nueve horas, al cabo de las cuales, un terrible estremecimiento de tierra echó a un lado todo el material que estaba sobre mí y me dejó un claro suficiente para que pudiese salir; hícelo como Lázaro [...]. Cúmplase, pues, su soberana voluntad [...]. Sin duda, Padre mío, para que no queden sin guía las almas que conducís al cielo por el camino de la virtud. Pero ¿por qué permanecéis en este sitio de muerte y horror donde todo pone miedo al corazón y angustia al alma? Por lo que veo sois militar y sabéis que el centinela que abandona su puesto es castigado con pena de la vida. Si yo desamparase el mío merecería al infierno. ¿No veis que bajo estos pesados escombros de mi iglesia están los vasos sagrados [...]. Si yo no cuido de ellos vendrán los ladrones y los robarán. En cuanto a mí, nada he perdido pues aquí está mi tesoro, y metiéndose la mano al pecho sacó un hermoso crucifijo [...].²⁵

En las palabras del clérigo se observa que las dimensiones mentales que expone se encuentran ligadas a un modelo ético cristiano. Para él existe la responsabilidad hacia algo y la responsabilidad ante alguien. Tiene el compromiso de cuidar los objetos que representan a Dios y en donde efectivamente se lo adora en los rituales: los vasos sagrados. Su custodia y su protección le han sido confiadas, por tanto, no puede abandonarlos, faltaría a su obligación; del mismo modo, ultrajaría su responsabilidad ante la Iglesia como institución y ante Dios mismo. En el compromiso que siente, existe una percepción del valor de lo que se le ha confiado; es un deber ante él que olvida los intereses propios; por eso, no lo evade incluso a riesgo de su propia vida. Existencia que entiende que es importante porque tiene una función para los que lo rodean, como para la institución a la que pertenece; de ahí que al quedar libre de la prisión que lo había atrapado en el terremoto, saliera de los escombros a la vida de responsabilidad que entendía y aceptaba. Acciones que concuerdan con una comprensión completa y desinteresada de su posición clerical,

25. *Ibid.*, pp. 8-9.

como lo señalan las siguientes afirmaciones éticas: “No es, pues, la vida cristiana, y con ello tampoco la ética cristiana, un código de prescripciones legales, sino más bien la toma de conciencia de la responsabilidad por aquellos bienes que de la ley vienen protegidos y que son confiados positivamente al hombre”.²⁶ Principios que para el clérigo son instancias decisivas, fundamentales y rectoras del pensamiento sobre lo que está bien o mal.

De esta manera, el discurso novelístico ofrece un medio para sugerir preguntas a un nivel particular, al presentar detalles de la psicología del hombre de las ruinas y del fraile en circunstancias especiales. Esta labor de comparación y contraste abre posibilidades para emplear la novela como forma narrativa al servicio de la moral pública, a la vez que permite ampliar la habilidad para meditar, imaginar e investigar posibles problemas éticos; es un vehículo difusor de específicas ideas religiosas que delimitan los comportamientos sociales. Como se sabe:

Las religiones son hechos históricos y sociales. [...] Un sistema religioso [...] tiene específicos modos expresivos de índole simbólica en los que, junto a las creencias y en relación con ellas, incluye prescripciones de pautas rituales. Pero es innegable que contiene también prescripciones que no son ya rituales, sino que están referidas a aspectos generales del comportamiento humano, sobre todo social. Tales pautas podrían ser no sacrales, sino profanas; son de naturaleza ética, aunque en el sistema que es la religión están afectadas de la sacralidad que lo caracteriza y entran así a formar parte de su conjunto.²⁷

Pero no era únicamente el cuidado de los tesoros espirituales y materiales de la iglesia lo que se le había confiado al fraile, sino también la realización de su deber de ayudar al prójimo. Esto es lo que había intentado hacer con el anciano durante la semana transcurrida; auxilio que él había rechazado repetida y obstinadamente:

Ocho días hace que acaeció el terremoto, y desde entonces allí, sin moverse, ve pasar alternativamente por este valle la helada escarcha de la mañana, el calor sofocante del medio día, la tarde acariciada por la brisa

26. Alberto Mestre, “Robert Spaemann: ética de la responsabilidad cristiana”, en *Ecclesia* XXI, No. 3, 2007, p. 374.

27. José Gómez Caffarena, “Religión y ética”, en *Isegoría* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)], No. 15, 1997, p. 228.

o maltratada por la tempestad, y la fría noche flotando sobre las tinieblas o sobre las nubes alumbradas por el pálido resplandor de la luna. No deja aquella techumbre despedazada, sino para ir a los escombros de dos casas vecinas, quitar de ellas en ciertos puntos, no sé con qué objeto, algunos adobes y [...].²⁸

Esas acciones enfatizaban la incapacidad del hombre de las ruinas de pensar con claridad por alguna idea preconcebida o algún sentimiento vehemente que ocupaba su existencia; ya que ni la oscuridad, ni los cambios del tiempo y del clima, ni tampoco los movimientos telúricos y menos su propia seguridad poseían más valor o vigencia que lo que lo obcecaba. Hechos con los que regresa lo extraño inquietante a la vida del narrador, creándose una situación de desasosiego que se refuerza inmediatamente porque: “Un fuerte temblor, seguido de un ruido espantoso, dejó la palabra trunca en los labios del anciano y nos obligó a salir a la placeta a ver lo que pasaba. Una gran masa de tierra había descendido de la vecina loma, llevándose consigo enormes piedras y peñascos”.²⁹

Ya con estas situaciones externas repetidas y peligrosas, el regreso del narrador al lugar de donde había llegado se hace imposible tanto por las aberturas de la tierra³⁰ como por la oscuridad que se avecinaba; por eso, decide pasar la noche en el refugio del clérigo; pero para darle tiempo a que hiciera

28. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, p. 10.

29. *Ibid.*, p. 10.

30. Este es un fragmento de una versión aportada de testigos y fuentes escritas oficiales en 1881 por un religioso alemán: “Mucho peores fueron los inmediatos resultados del terremoto en el sur y oeste de la ciudad. Según la expresión de García Moreno, en el territorio de San Pablo, Otavalo y Cotacachi, el suelo parecía haber estado en hirviente movimiento, resultado del fuerte sacudimiento de abajo a arriba. El suelo estaba destrozado totalmente por numerosas grietas grandes y pequeñas; el que iba a caballo tenía que apearse y buscarse paso con cuidado por el infinito caos de las resquebrajaduras. García Moreno encontró una abertura reciente de 8 metros de profundidad y 25 de anchura; una choza de indios se había asentado completamente hasta el techo sin derrumbarse; [...]. Los caminos que llevaban a las empinadas faldas del monte en parte se habían hundido y en parte estaba cubiertos de montones de piedras y material flojo, de tal manera que no había comunicación entre los pueblos ni con Quito. [...] Si el Imbabura presentaba tal vez los más numerosos derrumbes, a causa de su configuración escarpada, el Cotacachi, por la cantidad global de grietas, parecía haber tenido cerca de sí el epicentro del terremoto”, en Joseph Kolberg, *Hacia el Ecuador. Relatos de viaje*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Ediciones Abya-Yala, 1996, p. 339.

la oración vespertina, resuelve espiar al “incógnito viejo, con el fin de observar desde algún paraje oculto todos sus movimientos y acciones”.³¹ La penumbra permite que el anciano se ponga en movimiento, lo que significa que hay algo turbio en sus acciones, ya que la oscuridad es una metáfora del mal y de la muerte; mientras que, al narrador, la incertidumbre lo impulsa a transitar caminos oscuros para intentar revelar la incógnita que lo tiene en estado de ansiedad. Esa búsqueda implica una autoconfrontación con lo que teme y con la posible realidad nefasta que pueda encontrarse; pero es una manera de solucionar el misterio.

Acerquéme con paso cauteloso a un espeso nogal y, oculto por su tronco, vi que el incógnito que estaba cerca, sacaba del bolsillo una cuartilla de papel y la leía con avidez, pronunciando uno tras otros los nombres de varias personas, de las cuales algunas no me eran desconocidas. Después, guardando su papel, dijo en alta voz: ¡todos muertos! Y tomándose la cabeza con ambas manos, añadió: MI DINERO, mi dinero. Levantóse enseguida, y andando con la precipitación que le permitía el pie lastimado, llegó a un techo no enteramente desbaratado, se descolgó por él al recinto que cubría y desapareció.³²

La indagación lleva al narrador junto a un nogal, árbol que desde la tradición griega y romana está ligado al don de la profecía.³³ Esto es augurio de que se va a develar el porqué de la actuación del anciano, lo cual sucede. Al hombre lo mueve la usura convertida en pasión que lo obceca y enceguece. El dinero perdido y los réditos que conseguía con él es lo que obsesiona al hombre; preocupación que lo lleva a buscar los cadáveres de aquellos a los que se lo había prestado, para recuperar de alguna forma el capital y los réditos que había esperado obtener.

[V]i que el viejo andaba sobre sus manos y rodillas como un perro, trasegando los baúles, cajones y despedazados roperos, como si buscara alguna cosa de suma importancia. Al fin [...], se puso a ladear algunos de los adobes caídos hacia adentro [...]. Al cabo de pocos instantes se descubrieron los yertos pies de una víctima del terremoto; el desconocido, fi-

31. *Ibid.*, p. 11.

32. *Ibid.*, p. 12.

33. Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 754.

jando en ellos los ojos, que en ese momento estaban como para saltarle de su órbita, dijo: no me ha engañado el olfato, aquí está; y siguió con más ahínco en su tarea de quitar adobes y tierra hasta que logró exhumar en todo el cadáver de un hombre como de treinta años de edad [...]. El viejo le tomó entonces la mano derecha y examinándole con mucha atención un anillo que tenía en el dedo índice, “no equivale a la suma que le presté, dijo desconsolado, pero al fin es algo, lo tomaré”. Quiso sacarlo valiéndose de sus largas uñas, mas como no pudo conseguirlo, acomodó el dedo entre las puntas de dos carcomidas muelas, y después de ponerlas un buen rato en activo ejercicio, logró arrancarlo de la mano del muerto, se apoderó del anillo y puso en el pecho del cadáver el dedo tronchado y sangriente, diciendo: quédate con él que no lo necesito. Hecho esto, volvió, siempre en cuatro pies, con la boca ensangrentada, como un chacal, a buscar el agujero por donde había entrado, y yo me apresuré a emboscarme de nuevo en el mismo sitio en que antes estaba.³⁴

En el hombre se ha producido la pérdida del mundo natural y normal y se ha substituido por otro donde el dinero, su ganancia y su posesión lo son todo. En su mente existe una transvaloración de todos los principios morales; para él lo importante es que la totalidad de lo existente tiene un precio por encima de lo justo y equitativo y que la ganancia que obtiene con la especulación es su meta. El afán desordenado de poseer y adquirir riquezas para atesorarlas se le ha convertido en una fijación mental que aprisiona su existencia, que controla sus pensamientos y que constituye el deseo medular que domina su ser; de ahí que en él haya una disminución de percepción del mundo exterior, que no le permite inmutarse ni por los movimientos telúricos ni poseer una comprensión empática hacia aquellos a los que alguna vez prestó dinero. Lo único que su mente tergiversada reconoce en el otro es el contrato que ha efectuado con él, y mientras no se cancele, ese ser se convierte en su propiedad, como se observa con el cadáver que encuentra entre los escombros. Su naturaleza de usurero proviene de la codicia que lo posee, y estas pasiones: usura y avaricia, controlan su voluntad; emocionalmente se produce en él el deseo codicioso que puede ser síntoma de una profunda y arraigada inseguridad o de un afán de poder y control.³⁵ Es tan fuerte el efecto de estas dos

34. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, pp. 13-14.

35. Valerie A. Karras, “Overcoming Greed: An Eastern Christian Perspective”, en *Buddhist-Christian Studies*, vol. 24, 2004, pp. 47-48.

pasiones que en el catolicismo, ambas son pecado; la usura se equipara con el hurto y la avaricia es pecado capital.

Pocos minutos después de la escena anterior, el anciano observa que “un perro grande y esforzado como un oso africano” saca a tirones de las ruinas el cadáver descompuesto de un hombre. Lugar al que va para competir con el can y los cuervos que despedazan los despojos. Cuando reconoce que el difunto ha sido uno de sus deudores:

[S]e arrojó sobre el cuerpo como un lobo acosado del hambre, y se dio a buscarle los bolsillos de pecho con la una mano, tapándose con la otra la nariz. El perro, enfurecido con la osadía del viejo, gruñó mostrándole los afilados dientes y mientras duró la rebusca no se cansaba de morderle reiteradas veces el brazo empleado en la operación sin que su dueño lo retirase ni un instante, haciendo tanto caso de ello como de las heridas que a porfía le hacían con los fuertes picos los cuervos que revolaban sobre su cabeza [...]. La vista del despedazado cadáver entregado a la voracidad de los animales carnívoros que le devoraban; el continuo revolver de las negras aves de rapiña, sus picos ensangrentados y su desapacible graznido; el aspecto feroz del hambriento perro, que roía el cráneo medio desnudo del hombre muerto, o daba desesperados mordiscos al hombre vivo; la siniestra fisonomía de este, la sangre que le corría por el brazo que asomaba a través de la blanca chaqueta que cubría sus espaldas; lo tétrico de las ruinas sobre las que venía ya a sentarse la tenebrosa noche, todo, todo contribuía a dar a la escena que yo estaba presenciando un carácter lúgubre e infernal. / Retiróse [...] Con algunos billetes de banco en la mano despedazada por los colmillos del rabioso animal [...] y los contó una y otra vez hasta que medio balbuciente dijo en voz desmayada: hay algo más de lo que me debía; pase por la curación de las mordeduras y heridas que por su causa he recibido.³⁶

Es tal el estado anormal de su mente, que la obsesión que lo subyuga por el exceso de sus propias creaciones anula su campo sensorial, impidiéndole ver la irracionalidad de sus actos; pero la fuerza que lo mueve es tan poderosa que nada lo detiene. Es un ser víctima de sus propias circunstancias. El dinero posee para él un valor circulante que lo afianza en el poder sobre el prójimo; le sirve para ser importante y trepar socialmente, y para sentirse todopoderoso tanto durante la vida como después de la muerte de sus acreedores.

36. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, pp. 14-15.

Como personaje, el usurero es un síntoma de lo que se vive en esta sociedad donde el dinero y la acumulación de capital empiezan a ser muy importantes. Su tendencia al enriquecimiento crea condiciones de desigualdad; pero su ambición económica deja de lado los problemas morales y los arrinconada al ámbito de lo más privado y reducido. Esta situación, a la larga, se ha convertido en un vicio que ha terminado por controlarlo totalmente. Es tan profunda la fuerza psicológica que lo invade, que cuando posteriormente el fraile, al tratar de ayudarlo física y espiritualmente, le menciona los tesoros del cielo que reciben los que se arrepienten de las malas acciones cometidas, al anciano le brillan los ojos y se emociona con la idea de que hay “tesoros en el cielo”, pero rápidamente se desencanta cuando sabe que son “los de las buenas obras”.³⁷ El fraile se aleja del lugar solo después de que el hombre le promete que va a meditar en su situación.

Pasa el tiempo, cuando una melodía triste interrumpe la escena nocturna de tétrica desolación; entra en escena un niño blanco, rubio y ciego, quien deja oír los tristes y lastimeros sonidos de un rondador y de esta manera anuncia su presencia:

[U]n niño ciego de unos nueve años de edad, rostro ovalado y hermoso, aunque muy pálido, frente despejada, cabellos rubios pendientes en largos rizos sobre los hombros, y boca graciosa y expresiva, adornada de iguales y blanquísimos dientes. Con paso lento y vacilante se dirigió hacia el lugar en que estaba el anciano de las ruinas [...]. Dios os guarde, tengo necesidad de vos.³⁸

El niño es la imagen de la inocencia y de la orfandad; para causar algún tipo de impresión favorable en el hombre le cuenta su historia en verso mediante una “especie de yaraví”: “Dadme una limosna/ Señor, que estoy ciego,/ y angustiado lloro/ sin pan ni consuelo./ En aquel recinto/de escombros cubierto/ mis amados padres/ yacen sin aliento/ [...] Solo yo he quedado/ [...] / Yo os pido por ello / deis una limosna/ a este infeliz ciego (...)”.³⁹ El anciano parece conmoverse, pero rápidamente rechaza al niño: “(¿Qué quieres que te dé, muchacho?) No ves que he quedado tan pobre como tú?”.⁴⁰

37. *Ibid.*, pp. 16-17.

38. *Ibid.*, p. 21.

39. *Ibid.*, pp. 21-23.

40. *Ibid.*, p. 23.

Ante lo cual, el chico le responde: “Sed feliz, caballero, y para ello no pongáis vuestro corazón en los tesoros que son carcomidos por el orín o arrebatados por los ladrones”.⁴¹

Estas palabras señalan que el chico es ciego, pero ha suplido con creces el conocimiento del mundo. La ceguera le permite conocer el ambiente físico y social a pesar de no poder visualizarlo. La respuesta del anciano le indica que para él el dinero lo es todo, de ahí que le anticipe que puede perder lo que atesora. Así como él sabe que el hombre tiene medios económicos, otros también están al corriente.

En esta representación del anciano vidente y el niño ciego hay una fuerte contraposición. El anciano, que por sus años debería poseer sabiduría, es, por sus pasiones malsanas, más ciego que el mismo chico invidente que le pide ayuda; ha perdido el sentido de ciertas dimensiones y de ciertas relaciones. Mientras que el niño carente de vista posee una visión interior que le permite comprender su entorno. Dentro de esa oscuridad reinante y con el aire de maldad que impera alrededor del hombre, el niño parece ser un mensajero que llega al anciano para advertirle de su destino; es un ángel anunciador y premonitorio.

En estas escenas, los mensajes éticos emitidos son portadores de sentido dentro de la cultura; mediante ellos se forman actitudes y valores que sirven para relacionar a los individuos y para orientar sus comportamientos. Pero estos mensajes y los anuncios que conllevan no son suficientes dentro del mundo narrativo; pronto lo representado comienza a ennegrecerse y a cambiar nefastamente:

Desde lo alto de las murallas destrozadas de La Compañía, el funesto graznido de la lechuza sobresaltaba a los canes enroscados entre las ruinas, los cuales manifestaban su espanto con tétricos aullidos. Los cerros circunvecinos aparecían en el horizonte como titanes vestidos de luto y las sombras caían en la ciudad desmoronada como un paño mortuario sobre el lecho funeral de una virgen segada en la flor de su vida por la guadaña de la muerte.⁴²

Este cambio sombrío está cargado de premoniciones abiertas. La lechuza, en el simbolismo cristiano “representa a Satán, Príncipe de las Tinie-

41. *Ibid.*, p. 23.

42. *Ibid.*, p. 24.

blas”,⁴³ pero tradicionalmente “simboliza la noche, la muerte, el frío y la pasividad”.⁴⁴ Mientras que los perros que aúllan indican “la muerte”, “los infiernos”, “el mundo de abajo”. “La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte”.⁴⁵ A esto se suman los titanes que simbolizan “las fuerzas brutas de la tierra y, por tanto, los deseos terrenales en estado de sublevación contra el espíritu”.⁴⁶ Todos ellos, anuncio, llamado y proclamación de aquello que hace presencia poco después de un nuevo temblor:

[A]bierta la tierra [...] Dejó salir de su seno uno como fantasma que, en pie sobre la planicie de Ibarra, excedía en tamaño a la mole del Imbabura. Su horrible rostro surcado por el rayo, despedía ciertos destellos de luz sepulcral y siniestra que dejaban entrever una fisonomía marcada con el sello de la cólera del Omnipotente irritado y anunciaba una inmortalidad desventurada y maldita.⁴⁷

Aparición que lamenta no haber recogido con el terremoto un buen número de almas para llevarse consigo, ya que ni siquiera el anciano de las ruinas había muerto. Este, al oír esas palabras, le responde con un tono altivo que se lo puede llevar siempre y cuando sus tesoros vayan con él. El espectro le comunica que eso no es posible, porque el fuego derrite todo lo material. Luego de una suerte de negociación, en que el hombre no cesa de su idea de irse a cualquier mundo pero con lo atesorado, deseo ilimitado de dominio y sin obstáculos, marca total de solipsismo que destaca un mundo sin profundidad para él; la aparición le informa sobre el castigo que los avaros y los pródigos sufren en el infierno al darse eternamente furiosos e incesantes topetones entre sí. Al oír esto, el anciano siente una reacción de terror, que hace que la aparición satánica reniegue de él y desaparezca después de golpear con el pie el suelo, estremeciéndolo con un nuevo temblor.⁴⁸ La idea de tortura eterna lo regresa un poco a la realidad, finalmente el tiempo lo afecta y

43. J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 268.

44. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 278.

45. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 816.

46. *Ibid.*, p. 997.

47. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, p. 24.

48. La novela trae una nota que ofrece un fragmento de la *Divina comedia*, Infierno, Canto VII, Cuarto círculo, en el que se encuentran los avaros y pródigos. Cfr. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas...*, p. 27.

duda del compromiso que poco antes estaba decidido a hacer. De pronto, siente que al tener que rendir cuenta de sus actos en una forma dolorosa, el contrato ya no tiene aliciente; así, la opción a la vez instantánea e irrevocable se aleja del placer y del deseo.

La certeza del castigo eterno enunciada por la aparición hace dudar al anciano; no obstante, por momentos puede más la codicia que el futuro destino. Así, en uno de esos instantes, el hombre se regocija de que su esposa e hijos hayan muerto en el terremoto para no tener que repartir su dinero con ellos; pero inmediatamente vuelve a surgir en él la duda, producto del tormento anunciado.

Sin embargo vacilo, no sé qué hacerme: despegar mis afectos del oro que con tanto trabajo he adquirido sería para mí tan doloroso como arrancarme del pecho a pedazos el corazón; continuar en la misma clase de vida que tengo, sería entregarme desde ahora a la voracidad del remordimiento y a los asaltos de un justo temor.

Al terminar estas palabras cayó como herido de un rayo, y con la frente en el suelo lloró amargamente.⁴⁹

En el anciano hay temor al futuro, pero no afán de corregir su forma de actuar y pensar. En él no existe un propósito moral y menos la convicción de querer cambiar de vida. Sus emociones, a pesar del terror que le ha inspirado la aparición, son calculadas. Habría asesinado a su familia para no compartir con ellos sus tesoros, del mismo modo que se habría ido gustosamente al infierno de haber podido lograr su deseo de poseer con él eternamente su oro y su dinero. Su ego está centrado en sí mismo, no existe nada fuera de él.

La decisión de abandonar la posesión del dinero, que se ha convertido en su razón de vivir, es imposible para él. La lucha para detener la imposibilidad del futuro y para controlar el tiempo y reducir el componente azaroso del porvenir es quimérica; de ese modo, tiene clara conciencia de que lo que está en juego es enorme y la toma de decisión, por un lado, o de aceptación, por el otro, es inevitable. Se le pide que haga un pacto, bien con el diablo, bien con Dios. Contrato que es un vínculo con la vida o una sujeción total a la muerte. Por el lado que decida, es un pacto instantáneo e inmutable que va encadenado al tiempo que ya no es humano y escapa de su voluntad. El

49. *Ibid.*, 30.

uno le pide abandonar lo que ama (los tesoros) y vivir eternamente al arrepentirse; el otro le impide llevarlos consigo, pero además le anuncia un sufrimiento eterno. Con ambos pierde todo lo que ha trabajado y atesorado. Está encerrado en la inmutabilidad de los términos e imposibilitado de atravesar el tiempo, en cualquier dirección, sin ser afectado en la vida que ha establecido y que desea mantener.

La concepción religiosa presente en el zenbudismo y en el cristianismo de prestar atención, concentrándose en las necesidades e intereses de todos, y especialmente de los más necesitados, exige autocontrol, disciplina y descentramiento de uno mismo. Esto impide la avaricia y la distracción colectiva de las sociedades modernas, ya que uno de sus efectos es el enfocarse en el dinero. Esto es lo que explicita la narración en estas escenas, proyectando una función fundamental para la actitud moral básica, que requiere una vida responsable socialmente.

Mientras tanto, el narrador, habiendo querido descubrir el misterio que guardaba el anciano, se encontró como testigo de todo lo anterior; así: “Lleno de confusión y terror abandon[ó] en este estado aquel terrible sitio y fu[é] a pasar el resto de la noche en la choza del dominico, a quien hall[ó] durmiendo el tranquilo sueño de los justos”.⁵⁰ A través de la mirada había observado cuán bajo podía llegar la miseria humana y cuán profundo y oscuro podía ser el destino escogido por el hombre. Así, el narrador, al indagar sobre qué era lo que componía el misterio, había encontrado lo terriblemente siniestro, que era la muerte infinita y la imposibilidad de conciliación o de retroceso cuando las pasiones han arrastrado tan profundamente al ser humano. Había visto no solo la muerte de las esperanzas sino el espectro en el que la vida se convertía ante el dominio de la oscuridad eterna; había llegado a ver la espeluznante visión diabólica que con eficacia ganaba terreno ante la debilidad humana. Con todos estos hechos, en el narrador se había completado el ciclo de lo siniestro; de ahí que, el desconcierto y el terror se hubieran apoderado de él. La situación le creó una serie de reacciones que asoció con el concepto de religiosidad propio y el que impera socialmente. Afortunadamente para él, siente alivio y la calma regresa cuando al volver a la vivienda derruida del fraile lo encuentra tranquilo y descansando. Posteriormente, el narrador debe retornar al lugar de donde había llegado.

50. *Ibid.*, p. 30.

La historia cierra cuando el narrador recibe una carta del fraile escrita ocho días después, donde le informa que el día de su partida el anciano había enloquecido porque una banda de forajidos le había robado sus tesoros y lo había dejado maniatado. Su estado era tal, que vagaba desvariando por el lugar con la ropa destrozada y recogiendo cuanta piedrecilla y guijarro veía, creyendo que eran parte de sus tesoros que los ladrones habían dejado caer. En ese lamentable estado, el niño a quien él le había negado ayuda, al compartir con él las limosnas que recogía, era el que le proporcionaba un poco de sustento. Casi al terminar la misiva, el fraile le informa que el anciano acababa de morir: “con los ojos abiertos y los puños cerrados”,⁵¹ y su tumba permanece abandonada.

Al ser controlado por el pecado de la codicia, y no poder dejar el camino que había tomado, el anciano debe recibir un castigo ejemplar, que sirva como lección para los receptores de lo relatado. Pierde todo: el dinero, la salud, la cordura y la vida; y el final perpetuo que le había causado terror fue su presente eterno e ineludible.

De esta manera, el mensaje ético que se transmite guía hacia formas de vida solidaria, de respeto y de mutuo reconocimiento e igualdad; además de la defensa de los vulnerados y débiles. De ahí que el niño le haya profetizado el final que iba a sufrir; pero, a su vez, en la postrera parte de la vida del anciano fuera el único que lo había ayudado. Mediante los signos proféticos y las pequeñas acciones y ejemplos realizados por el niño, se explicita la función simbólica de la ideología religiosa que divulga lo relatado.

La fuerza de representación de las escenas crudas y violentas, cargadas de tremendismo, que se presentan en la narración, muestra la manera en que la narrativa va evolucionando en Ecuador. En esta novela existe un avance del realismo descarnado a un comienzo de naturalismo abierto; situación que indica una voluntad de romper los moldes y las convenciones de la literatura tradicional. Las desnudas y nauseabundas escenas destacadas están representadas con un vigor impresionante y con muchos detalles que sirven para producir la persuasión narrativa sobre lo relatado.

Del mismo modo, utilizar lo sobrenatural como estrategia narrativa responde a circunstancias culturales específicas, que destacan aspectos de la mentalidad colectiva. Este rompimiento con lo real produce lo fantástico, abundante

51. *Ibid.*, p. 32.

en la oralidad de la época en los relatos de aparecidos y fantasmas que solían contarse para entretener, educar, moralizar, asustar, etc., y que formaban parte del acervo de tradiciones de la época. Pero, a la vez, esta narración enlaza tanto con la novela gótica inglesa del siglo XVIII, como con el cuento fantástico prevalente en la primera mitad del siglo XIX en Francia y Alemania, que tiene como base la relación entre la realidad y la interioridad del ser humano.

El cambio de tipos narrativos dentro de la historia que se relata: novela histórica-novela psicológica, novela fantástica-novela ética muestra la forma en que las literaturas europeas eran asimiladas, adaptadas e innovadas durante el siglo XIX en la narrativa ecuatoriana; pero también la manera en que la novela era un vehículo de difusión ideológica. Así, se puede concluir que la novela es una forma de comunicación dentro de la sociedad que además de dejar memoria de los sucesos históricos ocurridos, funcionando como un “mecanismo de circulación de la información”, reemplaza al sermón, convirtiéndose en una forma de literatura religiosa para la edificación moral que está destinada a influir sobre las formas de sociabilidad y de sensibilidad colectivas y que muy posiblemente contaría con un apoyo en la distribución que sería la transmisión oral del contenido.

La función de este tipo de novelas en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX era la de ser agentes para la educación ética del lector, quien debía deducir la enseñanza mediante el acto de lectura. El mensaje emitido funcionaba como una forma de teoría moral, puesto que la reflexión ética que se ofrecía en la novela no era menos válida por hallarse imbricada en la ficción y proporcionaba un entendimiento moral al lector, quien, mediante estrategias narrativas, se convertía en el elemento crucial de la comprensión de la influencia de la novela como un discurso moral.

La literatura representa códigos morales que pueden funcionar como una forma de teoría moral. La más profunda diferencia entre leer una novela por su valor ético y percibir una novela como ética es el compromiso hermenéutico con el lector. De esta manera, la ficción cuenta una historia y, en cierto nivel, la historia se vuelve parte de la realidad gracias a la capacidad de la ficción, de proporcionar formas específicas de imaginar cómo los aspectos morales del comportamiento humano se pueden vincular con el bienestar o con la desdicha y la manera en que estas conductas se relacionan con la sociedad. ☞

Fecha de recepción: 10 enero 2011
Fecha de aceptación: 30 marzo 2011

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
- Avilés Pino, Efrén, “Francisco Javier Salazar”, en *Diccionario del Ecuador*, Guayaquil, FILANBANCO, [s.f.], <http://www.mmrree.gov.ec/mre/documentos/ministerio/cancilleres/francisco%20salazar.htm>
- Ayala Mora, Enrique, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado nacional en el Ecuador”, en *Crítica y Utopía. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, No. 5, Buenos Aires, septiembre, 1981, pp. 1-16, <http://bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/critica/nro5/AYALA.pdf>
- “La relación Iglesia-Estado en el Ecuador del siglo XIX”, en Jorge Núñez S., comp., *Antología de Historia*, Quito, FLACSO, 2000, pp. 65-94.
- Certeau, Michel de, *The Writing of History*, trad. Tom Conley, New York, Columbia University Press, 1988.
- Checa Beltrán, José, *Razones de buen gusto*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Ferraras, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, tomo I (A-K), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, 5a. ed.
- Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, III, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- García Gual, Carlos, “Relaciones entre la novela corta y la novella en la literatura griega y latina”, en *Faventia: Revista de Filología Clásica* 1, Fasc. 2, 1979, pp. 135-154.
- Gerald, Genette, *Figuras III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gómez Caffarena, José, “Religión y ética”, en *Isegoría* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)], No. 15, 1997, pp. 227-269.
- González Alcázar, Felipe, “Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, No. 23, 2005, pp. 109-124.
- Hassaurek, Friedrich, *Four Years Among Spanish-Americans*, London, Sampson Low, Son, and Marston-Hurd and Houghton, 1868.
- Karras, Valerie A., “Overcoming Greed: An Eastern Christian Perspective”, en *Buddhist-Christian Studies*, vol. 24, 2004, pp. 47-53.
- Kolberg, Joseph, *Hacia el Ecuador. Relatos de viaje*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Ediciones Abya-Yala, 1996.
- Mestre, Alberto, “Robert Spaemann: ética de la responsabilidad cristiana”, en *Ecclesia* XXI, No. 3, 2007, pp. 371-385.

- Pallares P., Vicente, y J. Trajano Mera, *La Revista Ecuatoriana*, vol. III, Quito, Imprenta de la Universidad, 1891.
- Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- Puga, Miguel A., “Francisco Javier Salazar”, en *La gente ilustre de Quito*, Quito, Delta/Sociedad de Amigos de la Genealogía, 1994.
- Ramírez, Jesús Emilio, *Historia de los terremotos en Colombia*, Bogotá, Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Subdirección de Investigaciones y Divulgación Geográfica, 1975, 2a. ed.
- Riofrío, Miguel, *La emancipada* (edición de Flor María Rodríguez-Arenas), Doral, Florida, Stockcero, 2009, segunda edición crítica revisada y aumentada.
- Rodríguez-Arenas, Flor María, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío (1863)”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*.
- Salazar, Francisco Javier, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Quito, Imprenta de “El Debate”, 1869; 2a. ed.: Lima, Imprenta Torres, 1889.

Hagiografía e invención en *Plácido* (1871), novela de Francisco Campos

PATRICIA G. CARRASCO

Colorado State University-Pueblo

RESUMEN

Con la escritura de *Plácido, novela* (1871), Francisco Campos empleó la hagiografía y la retórica como una forma de articular el pensamiento para promover la acción social frente a las dificultades de su realidad. Recurrió a esta forma de escritura para difundir su mensaje y contribuir como intelectual a crear sujetos ideales para el Estado nacional.

PALABRAS CLAVE: Hagiografía moderna, sujetos ideales, retórica, persuasión.

SUMMARY

In *Plácido* (1871), Francisco Campos utilized hagiography and rhetoric as a means to articulate thought. This was his way to promote social action in order to confront the difficulties of his reality. He used this form of writing in order to disseminate his message and thus contribute as a committed intellectual to the creation of ideal subjects for the national state.

KEY WORDS: Modern Hagiography, Ideal Subjects, Rhetoric, Persuasion.

UNA DE LAS primeras novelas que hasta ahora se conocen de las que fueron publicadas en Ecuador durante el siglo XIX es *Plácido* (1871)¹ pro-

1. Cfr. Flor María Rodríguez-Arenas, "Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío (1863)", en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Doral, Florida,

ducto de la pluma de Francisco Campos; texto del que no se encuentran estudios. En este análisis se considerarán tanto aspectos de la estructura, como las posibles intenciones del autor para difundir el texto. Para realizar esta indagación literaria se tendrán en cuenta tanto el género al que se adscribe: la hagiografía, como situaciones retóricas que ayudarán a explicar intenciones, resultados y alcances de esta novela.

En la segunda mitad del siglo XIX en Ecuador, durante el gobierno de García Moreno, se produjo un auge económico importante debido a las exportaciones de caucho, de tabaco, de cascarilla y en especial de cacao; por consiguiente, aumentaron las plantaciones de estos productos en los sectores de la Costa. Esto conllevó un aumento de la mano de obra de personas provenientes de la Sierra. El latifundio se especializó en la comercialización y los pequeños propietarios conservaron sus terrenos, pero siempre a merced de los más grandes y poderosos que controlaron las exportaciones y los precios. La administración de García Moreno mejoró las vías de comunicación. Ocurrieron avances en lo intelectual y político y se construyeron carreteras. Los ingresos de los impuestos fueron mayores, pero relativamente justos. En 1859 se autorizó al Banco Particular de Luzárraga para la emisión de billetes inconvertibles. En 1861 se estableció una estructura administrativa descentralizada; para 1862 se produjo la sobre explotación de las tierras, lo que trajo como consecuencia el alzamiento de los pueblos indígenas de Cañar. También se le autorizó al Banco Particular de Circulación y Descuento para la emisión de billetes inconvertibles, por la falta de monedas. Además, se suscribió que la religión católica fuese la religión del Estado. Así, la Iglesia tuvo todos los poderes para controlar la moral y la vida pública y los conventos fueron reformados para “volverlos a la observancia”. A los sacerdotes se les quitó los bienes y no pudieron vivir fuera de los conventos, modificándose fuertemente el convento de Santo Domingo en Quito, entre otros. En 1867, Ecuador participó en la Exposición Mundial de París a raíz de su crecimiento económico. En 1868, el Gobierno adquirió un empréstito con el Banco del Ecuador de ochocientos mil pesos para retirar los billetes inconvertibles, mientras que en 1869 se redactó la “Carta Negra”, carta política donde se reformó el Código Civil y los de enjuiciamiento penal y militar; se promulgó la Ley de

Stockcero, 2009, segunda edición crítica revisada y aumentada, p. viii. En este estudio se ubica esta novela como la tercera publicada en el país después de las de Riofrío y Salazar Arboleda.

Bancos, de Cajas de Ahorro y la Ley electoral. Durante 1869-1871 se centralizó, se modernizó y se elevaron las exigencias de la enseñanza. Además, se creó el Colegio Normal para la formación de maestros y se aplicaron enérgicos castigos a los que se oponían a la educación de los niños y los obligaban a trabajar. Finalmente, se creó la Escuela de Artes y Oficios. Importante para García Moreno fue la construcción de caminos para hacer accesible el comercio interno y externo, por ende, su mayor obsesión fue unir la Sierra con la Costa. Para él, la Iglesia podía ser el instrumento de consolidación político-ideológico del programa centralizador y de modernización.

Para 1870, la deuda externa alcanzó un millón doscientos mil pesos y el Banco del Ecuador pasó a ser el principal acreedor del fisco. Luego se creó el Banco de Crédito en la capital y en Cuenca. El sistema bancario controló la emisión de monedas y billetes, las cuentas del Estado y la retención de determinados impuestos, junto con los aranceles de aduana. En 1871 se alzaron los indígenas de Imbabura y Azuay. Para 1872, se dio un alza del nivel de precios, lo cual fue desfavorable para la balanza de pagos internacionales, produciéndose la fuga de monedas metálicas y una devaluación de las mismas. En 1873; por decreto oficial y solemne se hizo la “Consagración de la República al Corazón de Jesús”. García Moreno ejerció absoluto control sobre el país; hubo persecuciones y dispersiones de sus opositores y purgas en el Ejército, la Iglesia y la burocracia, lo que hizo que la represión fuera más efectiva. Nombró directamente a los gobernadores, acrecentó las atribuciones municipales, violó las garantías ciudadanas y fusiló por delitos políticos. García Moreno fue el representante del ultramontanismo terrateniente en Ecuador. En el país se consolidó el Estado oligárquico, lo que significó no solamente implantar la ley y el orden sino también rompe el fraccionamiento económico para dar paso a las relaciones de intercambio comercial con Europa. Durante las elecciones de 1875, los religiosos fueron los que más apoyaron a García Moreno. Durante su gobierno, instauró un sistema confesional autoritario y excluyente en el que la Iglesia fue la institución central canalizadora del poder. Por consiguiente, el clero se transformó en la fuerza política más importante de Ecuador. Al final de su segundo período presidencial, ejerció un control absoluto sobre el país.²

Ahora, Francisco Campos Coello nació en Guayaquil el 24 de julio de 1841 y murió en la misma ciudad, a los setenta y cinco años, el 25 de abril de

2. Cfr. Enrique Ayala Mora, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado nacional en Ecuador”, en *Crítica y Utopía*, No. 5, septiembre de 1981, pp. 1-16.

1916. Sus padres fueron el doctor José Antonio Campos y la señora María de Jesús Coello. Realizó sus primeros estudios en Guayaquil y los continuó en el Colegio Americano de Roma. Terminados sus cursos, recorrió los principales centros científicos del mundo y regresó a su patria. Alcanzó el título de doctor en Jurisprudencia, en la Universidad de Guayaquil. Durante medio siglo enseñó latinidad, matemática, historia, literatura, ciencias naturales e idiomas. Fue políglota: estudió bellas letras, alcanzó fama en el periodismo y fue miembro de la Academia Ecuatoriana. Publicó en diversas áreas: en 1871 difundió la novela *Plácido*; y posteriormente, *A la memoria del doctor Francisco X. Aguirre* (Guayaquil, 1883), *A través de los Andes* (Guayaquil, 1887), *En el Gólgota* (1892), *Narraciones fantásticas* (Guayaquil, 1894), y *La Receta* (1899); su obra *Lecturas*, libro póstumo, se editó en 1931.³ *Viaje por la Provincia de Guayaquil: historia, tradiciones, crónicas antiguas, biografías, datos estadísticos* (1877); *Galería biográfica de hombres célebres ecuatorianos* (1885); *Informes sobre agua potable* (1886); *Compendio Histórico de Guayaquil desde su fundación hasta el año 1820* (1894); *Tradiciones ecuatorianas* (1895); *Elementos de física y astronomía*; *Estudios sobre el calendario*; *Cuadros históricos de los concilios ecuménicos de la Iglesia Católica*; *Viaje de Guayaquil a Cuenca*; *De Guayaquil a Washington*; *Viajes por Inglaterra, Escocia e Irlanda*; *Tradiciones históricas*; *Breve historia sobre las municipalidades*.⁴

Francisco Campos publicó su primera novela:⁵ *Plácido*,⁶ cuando contaba 30 años de edad y ya había residido durante varios años en Europa. Un narrador omnisciente presenta la historia, cuya época es “el año 79 de la era

3. Julio Tobar Donoso, “Francisco Campos”, en *Los miembros de número de la Academia Ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia*, Quito, Ecuatoriana, 1976, pp. 301-303.

4. Cfr. Francisco Campos, *Plácido y Narraciones fantásticas*, Guayaquil, Empresa Editorial Olmedo, 1894, p. 338.

5. Se ha afirmado que Francisco Campos publicó esta novela originalmente en 1896, lo cual es un error; ya que lo hizo 25 años antes, en 1871: “Después de realizar la obra del agua, Campos volvió a las letras. Terminó y publicó su novela *PLÁCIDO*. Poco más tarde, leyó *A LA COSTA* del ambateño Luis A. Martínez. Se puso rojo. Pero era generoso, y, contra sí mismo, comprendió. La novela, como la vida, tiene que ser verdad: las novelas de los ecuatorianos tienen que ser ecuatorianas”. Carlos Alberto Flores, *Apuntes biográficos del Dr. Francisco Campos*, Guayaquil, Taller Gráfico de Educación, 1943, p. 17.

6. En este ensayo se distinguirá entre las dos ediciones por sus títulos: *Plácido, Novela*, 1a. ed.; *Plácido, novela original*, 2a. ed.

cristiana, y 832 de la fundación de Roma”.⁷ El mundo narrativo cuenta la historia del peregrinar de Plácido, desde los 19 años hasta más o menos los 67 años. Su vida adulta transcurre durante los gobiernos de los emperadores romanos: Domiciano, Nerva, Trajano y Adriano. En la erupción del volcán Vesubio pierde al naturalista Plinio, a quien consideraba su padre adoptivo. Ingresa al ejército y sirve fielmente al emperador Domiciano. En las postrimerías del gobierno de Domiciano, adopta la religión católica y cambia su nombre por el de Eustaquio, que quiere decir: “varón fuerte”. Poco después de asumir Nerva, lo deja cesante, junto con numerosos oficiales. Debe aprender a ganarse la vida para él y para su familia, pues tenía esposa y dos hijos pequeños. Así, resuelve salir de Italia y dirigirse al África. En medio de un huracán, Félix, el piloto del buque que los lleva a Siria, lo droga y lo abandona en una playa desierta con sus dos hijos y le arrebató a su esposa. Al tratar de atravesar un río caudaloso, toma a uno de los niños y lo cruza a la otra orilla, cuando regresa para llevar al otro, ve con espanto e impotencia cómo un león se lleva al niño que ha dejado atrás; trata de ir con su otro hijo, pero ve cuando una loba también se lo arrebató. Marcha por África con gran pena en el corazón, buscando a su familia y mendigando para poder subsistir, pero lo sostiene la fe. Luego de años de sufrimiento, ingresa en el gobierno de Trajano nuevamente como militar y su posición se estabiliza. Finalmente, ya en el gobierno de Adriano, encuentra a su esposa Teopista, quien nunca había dejado de buscarlo y a sus hijos Agapito y Teopisto. Eustaquio presenta a sus hijos al emperador Adriano y este les otorga ascensos en el Ejército y los considera como miembros de la familia imperial; pero los envidiosos le informan al emperador, que lo conocía como Plácido, que es cristiano y que su nombre es Eustaquio. El emperador le pide que reniegue de la fe y se salve; como Eustaquio se niega a hacerlo, lo condena a morir incinerado dentro de un toro de bronce con su esposa, sus hijos y con Athenais, la nieta de Nerva que también se había convertido; esto sucede “El veinte de septiembre, según el calendario Gregoriano y el quinto día después de los idus del mes citado, de conformidad con el calendario romano”.⁸

Como ya se vio, al asumir la presidencia en 1860, Gabriel García Moreno culpó al liberalismo de escindir el país y convencido de que solo las tradi-

7. Francisco Campos, *Plácido, novela original*, 2a. ed., Guayaquil, Empresa Editorial Pichincha, 1896, p. 3.

8. F. Campos. *Plácido, novela original*, p. 331.

ciones católicas fuertemente arraigadas podrían inspirar un nacionalismo con poder de cohesionar los dispersos grupos políticos, firmó un concordato en 1863 que concedía a la Iglesia fuertes poderes sobre el Patronato Real, ampliaba la potestad de los miembros de la Iglesia en Ecuador y les concedía el monopolio sobre la educación; además, constitucionalmente, si no se era católico no se era ciudadano.⁹ Este clima ideológico posiblemente era de total aceptación para Francisco Campos, quien había estudiado en el Colegio Americano de Roma,¹⁰ mejor conocido como Pontificio Colegio Pío Latinoamericano de Roma, lugar que era y es el seminario internacional latinoamericano destinado a la formación de sacerdotes. Es decir, en su juventud se había formado bajo la tutela de los jesuitas en el seminario romano; con estudios posteriores de Jurisprudencia, así “durante medio siglo dirigió a la juventud por los caminos del saber, enseñándole varias ramas de lo que entonces se llamaba latinidad”.¹¹ Esta información es totalmente pertinente para dar una luz sobre el tema que escogió para su novela: la vida de un mártir de la Iglesia católica.

Desde la perspectiva de su educación, de su formación religiosa y del ambiente imperante, puede explicarse el referente escogido por Campos para desarrollar su novela; sin embargo, dentro del sistema de los movimientos literarios que se dieron en el siglo XIX, parece incongruente e incluso anacrónico el escribir una hagiografía moderna. No obstante, hubo en ese siglo e incluso a principios del siglo XX, un fuerte interés de autores reconocidos en distintos países por efectuar obras literarias sobre vidas de santos o por emplear elementos propios de la hagiografía en su producción literaria, como es el caso James Joyce, Gertrude Stein, T. S. Eliot¹² y Rubén Darío¹³, ya que los santos y sus vidas ejemplares son un fuerte motivador en todas las épocas bajo diversas circunstancias.

9. Cfr. los discursos y diversos escritos de García Moreno y el manejo de información que hace en torno al catolicismo y la Iglesia católica en ellos, durante sus períodos presidenciales. Manuel María Pólit, edit., *Escritos y discursos de Gabriel García Moreno*, Quito, Imprenta del Clero, 1887.

10. J. Tobar Donoso, “Francisco Campos”, 1976, p. 301.

11. *Ibid.*, p. 301.

12. Cfr. las investigaciones de Melissa R. Jones, *Modernist Hagiography: Saints in the Writings of Joyce, Stein, Eliot, and H.D.*, Kent State University, 2004, [Disertación doctoral]; Christine Rapp Dombrowski, *The making of a Romantic Female Hagiography*, University of Pennsylvania, 2008 [Disertación doctoral].

13. Cfr. Sandro Abate, “Elementos hagiográficos en la obra de Rubén Darío: poesía y cuento”, en *Hispania*, vol. 79, No. 3, septiembre, 1996, pp. 411-418.

Como género narrativo, la hagiografía se refiere a “aquellas obras en las que se relatan vidas de santos”,¹⁴ que se erigen como modelos ideológicos de comportamiento que, a su vez, sirven como referente para constituir sujetos ideales. En el pasado, esas vidas seguían patrones estructurales para su escritura:

Las vidas de santos y las colecciones de milagros apuntan a conformar a los servidores de Dios a modelos, cada uno de los cuales corresponde a una categoría reconocida de la perfección cristiana –mártires, vírgenes, confesores, etc.– y, más allá, a la figura de Cristo. En efecto, cada santo o santa que merece este nombre ha buscado en vida, si no identificarse con la persona del Hijo de Dios, sí, por lo menos, aproximarse lo más posible a esta norma absoluta. [...] Partiendo de los relatos cuyo objetivo preciso es el de borrar las particularidades de los individuos y transformar su vida en fragmentos de eternidad, es difícil imaginar cómo haya podido ser la existencia concreta de esos personajes, que se reduce a menudo a un montón de estereotipos. Así pues, la hagiografía, y luego cierta historiografía, se han inclinado a presentar a los santos no solo como seres excepcionales, sino, sobre todo, como figuras repetitivas, en cuya vida el único elemento susceptible de variación era el marco espacio-temporal en el que se insertaban; marco, por otra parte, esbozado también de forma esquemática, como una especie de escenario apropiado para valorar la perfección del héroe o de la heroína.¹⁵

En la tradición de este cuerpo de escritura se inserta la novela *Plácido*, escrita en una época de cambios económicos y sociales y de desintegración de valores éticos que concernían tanto con lo social como con lo religioso. Hacia la década del sesenta del siglo XIX, un extranjero afirmó: “Hay pocas personas en cuya palabra se puede confiar cabalmente” dice Hassaurek, apreciación que confirma con el relato de los engaños que tuvo que sufrir en los trabajos que encargó, en los viajes que organizó y en los ofrecimientos que recibió”.¹⁶

Palabras que indican una fractura social, donde la ausencia de determinados valores individuales señala una situación sociocultural que afecta a los habitantes. Condición que muestra una sociedad en transición, que los intelect-

14. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 489.

15. André Vauchez, “El santo”, en Jacques Le Goff, edit., *El hombre medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 325-326.

16. Osvaldo Hurtado, *Las costumbres de los ecuatorianos*, Quito, Planeta, 2007, p. 90.

tuales sienten que está necesitada de guía y de modelos para poder constituir la nación que ellos desean y para que logre formar parte del concierto de los Estados del hemisferio occidental; anhelo decisivo en los pensadores del siglo XIX.

Con una sólida preparación en latín y en estudios humanísticos adquirida en el seminario y posteriormente en la educación universitaria, Francisco Campos tenía conciencia de que para convencer a grupos humanos tenía que dominar y practicar un discurso –oral o escrito, o los dos– mucho más complejo, el cual requería de nociones e ideas explícitas acerca de la conformación y el funcionamiento de comunicados con fines descriptivos, narrativos y argumentativos; discurso que debía persuadir a los receptores mediante la producción de los textos, esto es, había que dominar el arte de pensar, la lógica, y el arte de convencer por medio de la retórica: la persuasión. Pero, al mismo tiempo, reconocía que la composición étnica y las circunstancias políticas y sociales de Ecuador necesitaban de una dirección para consolidar la nación. Los grupos étnicos no tenían un pasado común; por eso, había que construir un escenario que constituyese una historia compartida, que inventara un colectivo que se aceptara, para proyectar un ideal nacional; había que estructurar una idea común que pudiera, en general, ser aceptada. Lo que se compartía en su presente era el sistema de creencias y prácticas religiosas; de ahí que necesitaba emplear un vehículo que a la vez que permitía crear un modelo de escritura que sirviese para convencer, fuera fácilmente aceptado. La novela era un campo no explorado, casi desconocido, pero sumamente útil para la difusión de las ideas, como lo había visto en sus viajes por Europa. Por eso, recurrió a esta forma de escritura para difundir su mensaje y contribuir como intelectual a crear sujetos ideales para el Estado nacional. Como versado latinista sabía que la retórica, la poética y la elocuencia se transforman en literatura, y esto fue lo que se propuso con la escritura de *Plácido*, novela acerca de uno de los mártires de la Iglesia católica en el siglo I de la era cristiana. Pero para poder realizar su objetivo, debía persuadir.

Durante el siglo XIX:

En España se da un completo panorama de influencias en los diferentes tratados de retórica que son cauce de distintas doctrinas filosóficas (sensualismo, sentimentalismo, espiritualismo, tradicionalismo, idealismo, neoescolasticismo, empirismo, pragmatismo). En cuanto al ámbito de la enseñanza, hay una total integración de la retórica en la literatura. En muchos de los textos para universitarios y bachilleres, bajo el nombre genérico de literatura se integran la retórica y la poética, algunos principios de estética, y en ocasiones, tratados de versificación. Así (por poner algunos

ejemplos) Antonio Gil de Zárate llama *Manual de Literatura* a su libro, titulándolo *Principios generales de Poética y Retórica* (Madrid, Boix, 1844). En realidad, de los tres volúmenes del libro, el primero es una retórica (entendida como preceptiva de la escritura literaria).¹⁷

Si esto sucedía en España, en los países hispanoamericanos pasaba lo mismo, ya que los libros españoles, debido al idioma, se empleaban; además, en Ecuador se conocían esos manuales.¹⁸ Con estos parámetros, hay que acercarse a la persuasión para saber la manera en que el mundo de *Plácido* se estructuró.

De los tres modos en que se realiza la persuasión retórica (enseñar, conmover, deleitar), el fundamental y característico de la narración de los hechos es el de *instruir (docere)*, que, para ser eficaz y lograr su fin, debe *deleitar (delectare)*, esto es, hacerse escuchar con agrado, ser interesante, no aburrir, no fatigar al que sigue el discurso, etc. Todo ello está compendiado en las tres cualidades (*virtutes*) necesarias para la *narratio*: *ser breve (brevis)*, *clara (dilucida / aperta / perspicua)*, *verosímil (verisimilis / probabilis)*.¹⁹

Estos aspectos retóricos permiten ver rasgos muy generales de la estructuración de *Plácido*. La historia central en la que se cruzan y combinan las otras historias que se narran es la de la vida de Plácido, quien al ser bautizado recibe el nombre de Eustaquio. Este protagonista posee características generales que promueve la hagiografía: es un personaje en el que sobresalen sus virtudes, es “humilde sin bajeza, grave sin altanería”,²⁰ amado y respetado; presta atención y sabe oír, situación que lo saca de la vida que había llevado en el ejército al servicio del emperador Domiciano, al escuchar las palabras de anuncio de Domicia. Ella le dijo: “Si queréis seguir el consejo que voy a daros, seguidle. Salid de este palacio; salid sin mirar atrás, porque este palacio está maldito”.²¹ Él así lo hizo. Este aspecto es el motivo que lo lanza a un peregrinar que al principio tiene que ver con alejarse del mal. Este movimiento espacio-temporal del personaje es una búsqueda de desarrollo espiritual que lo conduce cada vez más cerca de su destino final: la muerte terrenal, para alcanzar la vida eterna.

17. David Pujante, *Manual de retórica*, Madrid, Castalia, 2003, p. 67.

18. Carlos Rodolfo Tobar, *De todo un poco*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1896, p. 105.

19. Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 76.

20. F. Campos, *Plácido, novela original*, p. 291.

21. *Ibid.*, p. 67.

Plácido, como ser histórico real, vivió en un tiempo cronológico y dejó una huella en la historia que fue recogida por la tradición oral que transmitió la esencia de los hechos. Plácido, como ser de la ficción, se ha construido como un modelo hagiográfico²² con una función didáctica, moralizante y ejemplar para formar sujetos ideales para la nación; este es el esquema de pensamiento que se persigue con esta construcción narrativa. Con la historia de las aventuras y las desventuras, de las pérdidas y de los triunfos de Plácido, se entretiene, se distrae al lector, se lo *deleita*; a la vez que se lo instruye social y moralmente. Para no aburrir, su vida se cruza con la de otros personajes que son, algunos, igualmente edificantes (Ignacio,²³ Apolonio²⁴), quienes le sirven de ejemplo y de apoyo en momentos importantes de su existencia; o que,

-
22. Existen diferentes versiones sobre la leyenda de san Eustaquio, la más conocida es la que difundió Jacobo de la Vorágine en el capítulo CLXI de su libro *La leyenda dorada*: Plácido y un general de los ejércitos de Trajano, en una cacería fue a dispararle a un ciervo, cuando se dio cuenta de que entre las astas tenía una imagen de Cristo. Su sorpresa fue mayor cuando el animal le habló y lo exhortó a que se hiciera cristiano y se bautizara. Al día siguiente, Cristo le anunció que iba a perder todo lo que tenía y padecería muchas desventuras. Así sucede: pierde todas sus posesiones, debe abandonar el hogar, un marino secuestra a su esposa, una loba y un león, respectivamente, se llevan a cada uno de sus hijos, debe pedir limosna para ganarse la vida. Quince años después, unos soldados lo reconocen y vuelve a ocupar su cargo en el ejército; sus hijos se enlistan en el mismo ejército. Se reencuentran cuando la madre oye a los hijos contando sus historias y las extrañas circunstancias de la separación; además, reconoce a su esposo en el general romano. El emperador los condena a morir en el circo de Roma, escapan de la sentencia, pero el emperador ordena construir un buey de bronce para incinerarlos dentro, castigo al que también sobreviven (véase: Isabel Lozano-Renieblas, "La leyenda de san Eustaquio", en *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 76-77.
23. En la novela de Campos, Ignacio es un anciano que conoce a Plácido en casa de Salustia; comparten un par de horas, mientras Plácido, Dión y Calpurnio esperan a Apolonio. Ignacio es un hombre de corazón noble, uno de los héroes del cristianismo que fue enviado a predicar en Antioquía y llegó a obispo de aquella ciudad. La fama de sus milagros y la autoridad que todos sienten por él, atraen la aversión de Trajano. Ignacio pasa a llamarse Teóforo, que significa: llevar a Dios en el corazón. Para él, la muerte es un gran triunfo y Trajano lo manda a matar: "Dos meses después, en el circo, delante de un inmenso pueblo, aparece el mártir de Antioquía. Una plegaria sale de sus labios, dos leones se precipitan sobre él, lo destrozan con sus garras, despedazan con sus carnes (sic), trituran sus huesos y aquella alma pura sube al cielo, embellecida con la corona del martirio". F. Campos, *Plácido, novela original*, p. 285.
24. Apolonio es un predicador de gran reputación, seguidor de la filosofía de Pitágoras, pero las palabras de Ignacio lo hacen vacilar en sus creencias. Posteriormente, bautiza a Dión y le cambia el nombre a Dión Crisóstomo.

como él, van en un viaje de búsqueda (Calpurnio),²⁵ en cuya trayectoria se entrecruzan con otros personajes que son pasajeros pero importantes para su misión o para su destino: Plinio,²⁶ Fabio,²⁷ Domicia,²⁸ Dion,²⁹ Dionisio,³⁰

-
25. Calpurnio, noble de Pompeya, recorre Grecia, Galia; visita Germania. Salva a una joven, Velleda, de ser atacada por un lobo, y seis meses después se casa con ella; juntos viajan a Massalia. A la muerte de ella, vive aislado del bullicio y sumergido en el dolor. El mismo día en que decide partir a Oriente, se produce la erupción del Vesubio, escapa milagrosamente para iniciar su primera misión: un peregrinar en busca de Dionisio porque así se lo hace saber una dama velada. Conoce a Plácido en Roma por medio de Dión, allí permanecen juntos por dos días. Encuentra al hermano de Velleda moribundo, que como gladiador sucumbe por las heridas recibidas en un combate. Posteriormente, es testigo de la muerte de Dionisio y de su milagro: Dionisio, al ser decapitado, recoge su propia cabeza y se la entrega a Calpurnio: “Depositó con religioso respeto la santa cabeza del mártir, al lado del cuerpo, y acompañado de algunos cristianos, cuando la noche hubo llegado, fuimos á esconder el tesoro en una de las bóvedas de las catacumbas. Allí, delante de esas preciosas reliquias del hombre justo, he orado y llorado mucho, y Dios ha oído mi oración, y ha tenido piedad de mis lágrimas, porque soy otro hombre y el consuelo visitó mi alma”. *Ibid.*, pp. 236-237. Luego se bautiza en la fe cristiana. Después de muchos años, se encuentra con Eustaquio, para entonces ambos son cristianos y hombres solitarios, permanecen juntos por un par de horas. En su segunda misión, por sus conocimientos de medicina, atiende a Athenais que está moribunda y le salva la vida.
 26. Plinio, el naturalista. Padre adoptivo de Plácido; viven juntos aproximadamente diecinueve años. Dieciséis años después llega en su barco nuevamente a Pompeya, deseoso de ver y estudiar el fenómeno de la erupción del volcán, pero muere en su intento.
 27. Fabio, romano de sangre noble; testigo del horror de la guerra en Jerusalén; también observó el entierro de Miriam, la madre del Nazareno, y la ascensión de ella a los cielos. Amigo de Dionisio, a quien amaba como a un hermano; y amigo de Plinio, juntos iban camino a Pompeya cuando escucharon la noticia de que el volcán Vesubio había hecho erupción por primera vez.
 28. Domicia, esposa del emperador Domiciano. Tiene algún conocimiento sobre la ciencia de las predicciones; lee en el vaso del oráculo el nombre del sucesor de Domiciano (Nerva) y es quien planea y gesta la muerte del emperador, al enterarse de que su esposo la tiene en una lista para asesinarla junto con un grupo de senadores. Pero, siguiendo las creencias, introduce en la boca de Domiciano un Triente, y, así, asegura su entrada en los Campos Elíseos; para ello, le pide ayuda a Plácido, quien está al lado del cuerpo.
 29. Dión acompaña a Plácido y a Calpurnio en busca de Dionisio; juntos en este proceso pasan unos días. También es un orador que en el momento en que Nerva asume el poder y el pueblo enardecido quiere su vida para vengar a Domiciano, el emperador muerto, él, con voz vibrante, se dirige al pueblo, lo aplaca con el don de la palabra y Nerva asume como emperador. Apolonio lo oye y al bautizarlo lo llama Dión Crisóstomo (Boca de oro). *Ibid.*, p. 80.
 30. Dionisio, es un modelo de santidad para Calpurnio. Es un anciano de barba blanca y fisonomía venerable. La única vez que Plácido lo ve es cuando acude a darle el bau-

Félix,³¹ Athenais,³² Adriano.³³ Con el tejido narrativo que forman estas vidas textuales, se deleita, se instruye y se persuade. Pero el modelo narrativo para

tismo al hermano de Velleda en su lecho de muerte. Después, el Pontífice Clemente lo envía a la Galia a bautizar, instruir, predicar, apacentar aquel rebaño, y para que sea el pastor del área. Él parte a evangelizar, pero un día: “el agosto anciano, es arrebatado de aquel lugar de paz y de oración, y llevado ignominiosamente frente a los tribunales, que le condenaron porque era justo, y le sentenciaron a muerte porque era santo”. *Ibid.*, p. 233. Después de ser torturado, fue decapitado. “Pero entonces sucedió una cosa inaudita y que hizo retroceder a las masas dominadas por un terror santo. Aquel cuerpo sin cabeza, [...] aquel cuerpo muerto á la vida terrestre, aquel cuerpo sangriento y destrozado, se puso en pie en medio de aquel inmenso pueblo, adelantó algunos pasos, se inclinó, recogió con las manos la pálida y yerta cabeza, y en medio de un solemne silencio, avanzó en dirección á mí, con paso tranquilo, grave, uniforme. Estremecido, palpitante, llenos de lágrimas mis ojos, salí al encuentro de aquel cadáver vivo, y recibí en mis manos el precioso depósito; ofrenda sagrada que debía conservar como un precioso y santo recuerdo”. *Ibid.*, p. 235.

31. Félix, un piloto de barco, enormemente rico con palacios en Grecia. Lleva a Eustaquio y a su familia con rumbo al Oriente; él se enamora de Teopista, la esposa de Plácido, y para quedarse con ella, por la noche planea con Vindex drogar a Eustaquio y abandonarlo en una ensenada de África, dejándolo en la playa con sus dos pequeños hijos. Sin embargo, Teopista lo rechaza y arremete contra él por haberle arrebatado al esposo y los hijos. Después, un huracán azota el barco, Teopista se lanza al mar y Félix tras ella, la salva de morir, se aferran a un madero para tratar de sobrevivir, pero él muere por el huracán.
32. Athenais, joven de extraordinaria belleza, hija adoptiva del emperador Nerva, quien después descubre que ella es su nieta. Sabe que su padre, Marco, a quien conoce únicamente el día en que va a contraer matrimonio, y su madre son cristianos. Ella salva la vida de Nerva al interponerse entre él y un cuchillo, preciso momento en que Plácido llega y evita los asesinatos. Bajo la protección de Nerva, va a vivir a Timelia; allí reconoce a Plácido-Eustaquio, le da posada por una noche. Luego, por orden de Nerva, ella vuelve a Roma para contraer matrimonio con Trajano. Marco impide la boda, porque el matrimonio es forzado, porque ella ama al soldado Escipión. Más tarde, Nerva, en su lecho de muerte, decide que ella y Escipión se casen; pero este muere en el campo de batalla tratando de conquistar el triunfo romano para merecerla. La pena hace que ella se recluya en Tibelia, por muchos años. Finalmente, vuelve a Roma para solicitar un favor, que nunca llega a decir. Al saber que Eustaquio y su familia se van a proclamar cristianos ante el emperador Adriano, ella decide hacerlo también; todos mueren.
33. Adriano, emperador de Roma, sucesor de Trajano. Le da ascenso a los hijos de Eustaquio, considerando a toda la familia como parte de la familia imperial. Al saber que Eustaquio es cristiano, se produce una lucha en su corazón entre la amistad, los servicios prestados, la abnegación, vs. la razón de Estado. Finalmente, ordena la muerte de Eustaquio, Teopista, Agapito, Teopisto y Athenais; al final se arrepiente, a pesar de que ya es tarde el perdón; desde entonces, preso del remordimiento, recorre a pie y con la cabeza descubierta todas las provincias del imperio; viaje que dura trece años y, a su regreso, se encierra en el palacio de Bayes; allí publica el *Edicto Perpetuo*, y las leyes que prohíben los sacrificios humanos y el comercio de esclavos.

presentar esta vida, la hagiografía, expone dramáticamente los valores que personifica el personaje a través de imágenes básicas que van dirigidas a reacciones emotivas de tristeza, empatía, dolor, sufrimiento, etc.

Ahora, el libro, en su edición de 1896, está dividido en tres secciones,³⁴ con un total de 36 capítulos; presenta historias aparentemente inconexas, cuya única relación con la historia principal es la de entrecruzarse con la vida de Plácido y ser un motivo para un hecho, que desencadena una situación o que complementa un aspecto del personaje. Sin embargo, todas estas historias ofrecen al lector una mirada panorámica de una sociedad desconocida, pero que tiene diversos puntos en común con el lector del siglo XIX que era a quien tenía en mente el autor, y al que, a través de la comprensión del mundo de la novela, se le dan modelos para que se constituya en uno de los sujetos ideales representados, para que sea un ciudadano ideal de la nueva nación.

Para entender mejor la intención, debe verse la primera edición de la novela.³⁵ En ella hay una dedicatoria del autor para su padre: “A mi querido padre, el señor Doctor Don José Antonio Campos”, donde él explicita claramente dos intenciones:

Dedicar a U. las páginas que hoy doy a luz, y ofrecerle mi trabajo, imperfecto sin duda, es la mayor de mis glorias, porque es la manifestación pública del cariño profundo que a U. profeso. [...] Describir el triunfo del cristianismo en su marcha progresiva desde el primer siglo de su fundación; verle derribando poco a poco, y uno por uno, los templos del hombre, y elevando también uno por uno los templos de Dios [...] es el cuadro más hermoso, es el espectáculo más sublime que es dado contemplar a la raza humana. De este cuadro de inmensas dimensiones, he tomado uno de sus interesantes episodios, y sobre él he escrito algunas páginas, que doy al público. Si ellas nada valen bajo el punto de vista literario, si tienen valor

-
34. INTRODUCCIÓN: I. El viaje a Capua, II. Pompeya, III. La erupción del Vesubio. PRIMERA PARTE: I. La última cena de Domiciano, II. El enigma, III. El triente, IV. El pueblo rey, V. El combate de los gladiadores, VI. Dos filosofías, VII. El Pontífice Clemente, VIII. El pacto entre dos demonios, IX. Primer dolor, X. El dedo de Dios, XI. XII. Segundo dolor, XIII. Historia antigua siempre nueva, XIV. La nieta de un emperador. SEGUNDA PARTE: I. Fe, II. El último de los Escipiones, III. Tarde siempre, IV. La última lágrima, V. En las Galias, VI. El iris después de la tormenta, VII. La muerte de Nerva, VIII. Los funerales, IX. El amo del mundo, X. El sueño de Trajano, XI. Omnia vincit amor, XII. Un capítulo de historia, XIII. El sucesor de Trajano, XIV. Dicha - La madre, XV. La última nube, XVI. Confesión de la fe, XVII. La nueva cristiana, XVIII. La cruz, XIX. El toro de Bronce.
35. Francisco Campos, *Plácido, Novela*, 1a. ed., Guayaquil, Imprenta i Encuadernación de Calvo i Ca., 1871.

bajo el punto de vista religioso, porque ellas son la ofrenda del alma, cuya fe está intacta, cuya creencia no ha vacilado...

Reciba U., pues, querido padre mío, esta débil muestra del profundo e inalterable cariño que le profesa su amante hijo, Francisco.³⁶

Abiertamente, Francisco Campos señala que una de sus metas era hacer una exposición de los valores católicos por medio de la narración de una vida. Al efectuar esto empleó uno de los géneros más difundidos y conocidos, el cual tiene sus orígenes en los primeros siglos del cristianismo y surgió desde que los emperadores hicieron grandes persecuciones por abrazar el cristianismo. Esos textos se escribían como archivos para documentar nombres, hechos y torturas. A partir del siglo IV comenzaron ya las vidas en las que aparecen los elementos sobrenaturales y enfatizan el sufrimiento físico del biografiado.³⁷ La tradición hagiográfica pasó a las diversas lenguas; en español se difundieron varios libros, entre los que sobresale el *Flos sanctorum*.³⁸ Los textos impresos más difundidos fueron el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (1588) y el *Flos sanctorum* o *Libro de las vidas de los santos* de Pedro de Ribadeneira (1599). La intención de contar este tipo de vida era la de dar testimonio y la de difundir la piedad y los actos hechos en esas existencias; textos para los que hubo una gran demanda, como sucedió con la vida de Plácido: “Eustaquio, sobre este santo-guerrero, el de la visión del ciervo y la cruz, consta tan solo que era un famoso general y muy poco más, aunque su figura fue tan atractiva que incluso llegó a colarse en el folclore de ciertas zonas de Asia”.³⁹

36. F. Campos, *Plácido, Novela*, pp. 1-2 (la ortografía se ha modernizado).

37. Alan Deyermond, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, en *Hispanic Review*, No. 43, 1975, pp. 231-259.

38. *Flos sanctorum*: existen 14 manuscritos que se conocen con este título; todos ellos derivan de la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine escrita en latín en el siglo XIII. “Aunque las colecciones romances derivan de la de Vorágine, ninguno de los santorales castellanos puede considerarse sin más una traducción de la *Legenda aurea*, pues ninguno la reproduce por entero, ni siquiera hay ninguno que abarque todo el año litúrgico; en cambio, presentan adiciones de vidas de santos que responden a intereses locales o de la orden religiosa a la que pertenece el hagiógrafo [...]. Así que la variedad de criterios supuso resultados bien diversos, pues algunos compiladores siguieron con fidelidad la *Legenda*, aunque se limitaran a una parte, otros seleccionaron lo que les interesó y algunos de ellos interpolaron lo que les pareció”. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002, p. 568.

39. Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española del Cantar de Mio Cid a Cervantes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial, 2008, p. 32.

En las páginas del *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos* de Ribadeneira⁴⁰ aparecen más o menos los lineamientos que se dan en *Plácido*, de Campos, en las siguientes historias: Eustaquio (FS: 521 a la 524), mientras que en *Plácido*, contada por él mismo, su vida aparece condensada en las páginas 190 a la 214; la vida de Dionisio (FS: 574 a la 577) y en la novela, va de las páginas 232 a la 236; la existencia de Ignacio (FS: 145) y en *Plácido*, de las páginas 93 a la 104 y de la 283 a la 285. Además, los pasajes bíblicos sobre Myriam o la Virgen María (FS: de la 60 a la 63 y de la 445 a la 446), mientras que en la novela están en la página 10. Lo mismo sucede con el pasaje de Lázaro (FS: de la 14 a la 15), que en la novela se halla en las páginas 28 y 29.

Con *Plácido*, Francisco Campos empleó la realidad y la ficción; tomó de las vidas de santos la historia, que ya de por sí tenía bastante ficción, y agregó nuevas vidas; algunas de ellas sacadas de las mismas colecciones de santos, como la de Ignacio y la de Dionisio. También usó nombres históricos conocidos (Calpurnio, Escipión) para personajes ficticiales; y en un eje temporal, cruzó otras vidas ficticias para consolidar a su Plácido-Eustaquio que termina por ser un modelo ideológico religioso y un paradigma de ciudadano, con las características esenciales de ser un gran hombre de familia, serio en su deber y respetado por todos.

La recepción de esta novela en el ambiente cultural ecuatoriano del momento debió ser de tres clases, teniendo en cuenta la autoridad que le otorgaran al autor. Algunos creerían en la veracidad y aceptarían que los hechos narrados eran “reales”, que habrían ocurrido; potencialmente alguno habría deseado emular a los personajes. Otros lo leerían como una historia entre la frontera de la verdad y la ficción al aceptar que los santos habían existido, que los milagros también se podían producir y que hubo y había seres con una conducta ejemplarizante. Estos leerían ya el relato como literaturizado, pero la lectura seguiría siendo ejemplar. En estos dos grupos se aceptaría que lo interpretado podía modificar conductas. Pero también habría un tercer grupo que consideraría total ficción lo representado; posiblemente sería el grupo más reducido.

No debe olvidarse que el ambiente cultural circundante impulsado, vivido y aceptado por muchos estaba impregnado de religión y de percepciones religiosas donde el mundo de Plácido no solo era verosímil, sino, para algunos, verdadero.

40. Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, Primera parte, Madrid, Imprenta Real, 1675.

Religión es la empresa humana por la que un cosmos sacralizado queda establecido. Dicho de otro modo, religión es una cosmización de tipo sacralizante. Por sagrado entendemos aquí un tipo de poder misterioso e imponente, distinto del hombre y sin embargo relacionado con él, que se cree que reside en ciertos objetos de experiencia... Podemos, pues, afirmar que la religión ha desempeñado un papel estratégico en la empresa humana de construcción del mundo.⁴¹

Desde esta perspectiva, en la sociedad ecuatoriana de la década del setenta del siglo XIX, donde se había impuesto una realidad en la que predominaba el catolicismo como *la* religión que estructuraba la experiencia y controlaba la construcción social de la realidad, *Plácido* ofrece una prueba más del peso del campo religioso en la vida social.

Como novela, dentro de esta situación social, *Plácido* presenta el tipo de trama dramática que atrae al lector interesado en dejarse convencer e implicar mediante la lectura, porque lo interpretado en cada historia relatada le proporciona las pruebas y los argumentos, que ya sabía desde el comienzo, y que, al llegar a la conclusión, le permiten desahogar la tensión acumulada en cada escena. Regresando a la retórica, en cada capítulo se narra una historia que cumple las tres cualidades necesarias para la *narratio*: son breves, claras y verosímiles; y a ellas se aplican los criterios de la *dispositio* retórica: o sea, la colocación de las partes “o de la colocación de las ideas en exordios, narraciones, confirmaciones y epílogos”.⁴²

Quando Aristóteles previó esta receta [...] sabía muy bien que los parámetros de aceptabilidad e inaceptabilidad de una trama no residen en la trama misma, sino también en el sistema de opiniones que regulan la vida social. Para resultar aceptable, la trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es más que la adhesión a un sistema de expectativas compartido habitualmente por la audiencia.⁴³

Es decir, Francisco Campos empleó creencias y valores internalizados para ejercer una influencia considerable en el pensamiento y en la actuación

41. Peter Berger, *Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 46-47, 50.

42. Eustaquio Sánchez Salor, “El Numerus Naturalis en la estética del XVI”, en Agustín Ramos Guerreira, edit., *Mnemosynum: C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 303.

43. *Eco*, No. 5, 1971, en B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 83.

de la sociedad; utilizó aspectos de la retórica que entendía y manejaba, y conscientemente los aprovechó para persuadir. Jugó con la elaboración imaginaria para construir un mundo que, aunque utópico, era comprendido, aceptado y hasta anhelado. Su escritura fue una forma de articular el pensamiento para promover la acción social frente a las dificultades de su realidad, y un medio para influenciar la manera de afrontar la vida en sociedad. Por todo esto, *Plácido* es una seria contribución, un paso importante en el desarrollo de la novela en Ecuador. ☺

Fecha de recepción: 21 febrero 2011

Fecha de aceptación: 4 abril 2011

Bibliografía

- Abate, Sandro, “Elementos hagiográficos en la obra de Rubén Darío: poesía y cuento”, en *Hispania*, v. 79, No. 3, septiembre de 1996, pp. 411-418.
- Alvar, Carlos, y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002.
- Ayala Mora, Enrique, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado nacional en Ecuador”, en *Crítica y Utopía. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, No. 5, Buenos Aires, septiembre, 1981, pp. 1-16.
- Berger, Peter, *Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Kairós, 1971.
- Boyer, Régis, “An Attempt to Define the Typology of Medieval Hagiography”, en *Hagiography and Medieval Literature*, Boulder, Odense University Press, 1981.
- Campos, Francisco, *Plácido, Novela*, Guayaquil, Imprenta i Encuadernación de Calvo i Ca., 1871.
- *Narraciones fantásticas*, Guayaquil, Empresa Editorial Olmedo, 1894.
- *Plácido, novela original*, Guayaquil, Empresa Editorial Pichincha, 1896, 2a. ed.
- Deyermond, Alan, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, en *Hispanic Review*, No. 43, 1975, pp. 231-259.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Flores, Carlos Alberto, *Apuntes biográficos del Dr. Francisco Campos*, Guayaquil, Talleres Gráficos de Educación, 1943.
- Fohteringham, Wallace C., *Perspectives on Persuasion*, Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1966.
- Gómez Moreno, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española del Cantar de Mio Cid a Cervantes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Editorial, 2008.
- Hurtado, Osvaldo, *Las costumbres de los ecuatorianos*, Quito, Planeta, 2007.

- Iwasaki, Cauti Fernando, “Vidas de santos y santas vidas; hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial”, en *Anuario de Estudios Americanos*, t. LI, No. 1, 1994, pp. 47-64.
- Jones, Melissa R., *Modernist hagiography: Saints in the writings of Joyce, Stein, Eliot, and H.D.*, Ohio, Kent State University, 2004. [Disertación doctoral].
- Lozano-Renieblas, Isabel, “La leyenda de san Eustaquio”, en *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 76-77.
- Miller, Gerald R., *New Techniques on Persuasion*, New York, Harper & Row Publishers Inc., 1973.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Pólit, Manuel María, edit., *Escritos y discursos de Gabriel García Moreno*, Quito, Imprenta del Clero, 1887.
- Rapp Dombrowski, Christine, *The Making of a Romantic Female Hagiography*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 2008. [Disertación doctoral].
- Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, Primera Parte, Madrid, Imprenta Real, 1675.
- Riofrío, Miguel, *La emancipada* (edición de Flor María Rodríguez-Arenas), Doral, Florida, Stockcero, 2009.
- Rodríguez-Arenas, Flor María, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío (1863)”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Doral, Florida, Stockcero, 2009, segunda edición crítica revisada y aumentada, IV-LXXII, Notas, pp. 1-50.
- Sánchez Salor, Eustaquio, “El Numerus Naturalis en la estética del XVI”, en Agustín Ramos Guerreira, edit., *Mnemosynum: C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp. 298-308.
- Tobar, Carlos Rodolfo, *De todo un poco*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1896.
- Tobar Donoso, Julio, “Francisco Campos”, en *Los miembros de número de la academia ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1976, pp. 301-303.
- Vauchez, André, “El santo”, en Jacques Le Goff, edit., *El hombre medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 323-358.

Ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve

CHRISTEN PICICCI

Colorado State University-Pueblo

RESUMEN

Entre el amor y el deber... es una novela histórica que posee una evidente intertextualidad con la tradición italiana, que va desde los ecos de Petrarca, a la resonancia de los largos poemas de caballería, hasta llegar a reflejar los sentimientos románticos de Giacomo Leopardi; lo que muestra que Pozo Monsalve era un buen lector y estaba versado directa o indirectamente con el fenómeno de los petrarquismos y de la tradición literaria de Italia.

PALABRAS CLAVE: Novela histórica, intertextualidad, tradición italiana, petrarquismos.

SUMMARY

Entre el Amor y el Deber... is an historical novel that possesses an evident intertextuality with the Italian tradition, stemming from Petrarchan lyric poetry and echoing chivalric romance epics as well as the romantic sentiments of Giacomo Leopardi. Such literary resonances suggest that Pozo Monsalve was well-read and directly or indirectly inspired by the phenomenon of petrarchisms and by the Italian literary tradition.

KEY WORDS: Historical Novel, Intertextuality, Italian Tradition, Petrarchisms.

LA NOVELA *ENTRE el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* de Teófilo Pozo Monsalve, literato injustamente olvidado por la crítica y la historia literaria de su país y, por tanto, desconocido en el

canon de las letras hispanoamericanas del siglo XIX, es un texto que debe difundirse por ser un serio aporte a la literatura ecuatoriana de este período. Como lo indica el título, existen dos temas principales y recurrentes que aparecen en esta obra: el amor correspondido y la obligación militar de un protagonista que desea derrotar a un gobierno totalitario. La mayor parte de los hechos del mundo de ficción los ofrece una voz narrativa omnisciente que emplea una narración en tercera persona, presentando una trama ambientada en un contexto histórico verdadero. La narrativa cubre el período que hace referencia a la campaña de la Restauración de 1882 y 1883 con las conocidas batallas de Quito y de Guayaquil, que pusieron fin a la dictadura del caudillo militar Ignacio de Veintemilla.¹

De la vida de Pozo Monsalve se saben muy pocos detalles. Antonio Lloret Bastidas, el director de la publicación del centenario de la primera edición de la novela, reproduce la información biográfica existente:

Probablemente nació en Azogues,² [...] [el 8 de enero de 1859]. Teófilo Pozo Monsalve fue hijo único de don Juan de Jesús Pozo Carrasco y de doña Dolores Monsalve Pozo (emparentados entre sí). [...] Pozo Monsalve vivió en una de las haciendas de su padre, en Cañar, bajo la férula de este.³

-
1. "Ignacio de Veintemilla, el recién nombrado Comandante General del Distrito Militar del Guayas, fue elegido por los liberales para comandar su revolución. Este hombre de 48 años, nacido en Quito, había dedicado su vida a la carrera militar al entrar a la Escuela Militar a la edad de once años; allí obtuvo la comisión de alférez en 1847, durante la administración de Roca. Dos años después, fue ascendido a teniente de caballería y luego Urbina lo promovió al rango de Capitán. En 1860, Veintemilla fue nombrado coronel. Luchó en la batalla de Cuaspud durante la primera administración de García Moreno. Mientras que el presidente Carrión lo nombró ministro de Guerra y Marina y lo ascendió a General de brigada". Frank MacDonald Spindler, *Nineteenth Century Ecuador: A Historical Introduction*, Fairfax-Virginia, George Mason University Press, 1987, p. 98. [Las traducciones del texto son del autor del ensayo a menos que se indique otra fuente].
 2. "No existe, en cambio, un documento probatorio para saber con certeza si nació en Cuenca, Azogues o Charasol". F. M. Spindler, *Nineteenth Century Ecuador...*, p. 100.
 3. Antonio Lloret Bastidas, "En el centenario de la novela cuencana de la Restauración", en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986, pp. 14-15. "Juan de Jesús Pozo fue hijo de don Antonio Pedro del Pozo y Perea, descendiente este de don Manuel del Pozo y Pino, quien fuera en 1809 Administrador de Tributos de Cuenca –realista acérrimo–, combatió a los patriotas y fue desterrado de Cuenca por el camino de Naranjal por orden del General Sucre, camino en el cual pereció. Sus

La muerte prematura de Pozo Monsalve a manos de irascibles empleados de gobierno⁴ no solo cortó lo que seguramente habría sido una exitosa carrera literaria, sino que también impidió una difusión más rigurosa y duradera de su obra; ya que su novela demuestra un talento cultivado y el estilo refinado de un joven que fue olvidado en una época políticamente tumultuosa, como también que su formación literaria estaba indudablemente versada en la tradición europea.⁵ Además, elementos temáticos como los nombres de los personajes principales y varios acontecimientos de la trama hacen eco de algunas obras fundamentales y bien conocidas de la literatura italiana,⁶ puesto que la variedad de fuentes de esta literatura que aparecen en la novela son explícitas, y a veces, implícitas. Mediante una lectura dedicada a esta tarea, en el presente ensayo se hará una exégesis de algunos indicios y alusiones de esa literatura.

En *Entre el amor y el deber...*, la prosa y aun los dos ejemplos de lírica que se encuentran recuerdan a un lector conocedor la patente intertextualidad con la tradición italiana, que va desde la famosísima y conocida obra poética

familiares, consecuentemente, perdieron bienes y fortuna, pero encontraron refugio en la población de Azogues, constituyéndose desde entonces en sus vecinos. La madre del escritor, doña Dolores Monsalve Pozo, fue hija del Coronel don Carlos Joaquín Monsalve y de doña Carmen Pozo Perea. Don Joaquín Monsalve nació en Bogotá y feneció en Lambayeque, Perú, en 1880. Fue prócer de la Independencia y alcanzó el grado de coronel. Casó dos veces: la primera con doña María Josefa Gabriela Cárdenas y Arciniega, y la segunda con doña Carmen Pozo y Perea. Como puede apreciarse, don Teófilo Pozo Monsalve, por estos antecesores, perteneció a gente de notoria importancia en la vida política y social de los primeros años de la República". A. Lloret Bastidas, "En el centenario de la novela cuencana de la Restauración", pp. 14-15.

4. A. Lloret Bastidas, "Apéndice", en Texto Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, p. 90.
5. Algunas referencias aparecen en la novela que verifican esta conjetura. En la página 27, hay una referencia a las *Armonías* de Charles Pierre Baudelaire (1821-1867). En las páginas 81-82, Pozo Monsalve menciona a Tomás de Kempis (1380-1471), autor del libro religioso *La imitación de Cristo* que es célebre en todo el mundo. En la página 70 cita a George Gordon Byron (1788-1824) que escribe de su Yanthe: "Pálidos fueran mis débiles acentos para aquel que nunca te haya contemplado; ¿y qué hablarían ellos a los que han tenido la ventura de verte?". En la página 74, hace una cita de Manuel Fernández y González (1821-1888) ilustre novelista español. Cfr. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*
6. Se sabe que la literatura italiana se conocía en Ecuador. En los *Anales de la Universidad de Quito*, No. 2 de 1883, Julio Zaldumbide, traduce canciones de Petrarca (pp. 249-256) y Remigio Crespo Toral en su artículo "Literatura", menciona a Leopardi (p. 192).

de Francesco Petrarca (1304-1374)⁷ a los largos poemas de caballería,⁸ hasta llegar a los sentimientos románticos de pesimismo e infinidad de Giacomo Leopardi (1798-1837).⁹

Este análisis sigue la definición de *transtextualidad* o la trascendencia textual de un texto a otro de Gérard Genette.¹⁰ Este concepto apareció antes en la escritura de Julia Kristeva con el nombre intertextualidad;¹¹ que es la

7. Francesco Petrarca, poeta, escritor, humanista e intelectual escribe sobre su amor y sufrimiento por Laura, modelo de virtudes, en su *Cancionero* (1336-1374), obra que es como una "novela en verso" compuesta de 366 rimas, de las que 317 son sonetos, 29 son canciones, 9 son sextinas, 7 son baladas y 4 son madrigales. En ella, Laura es inalcanzable para el poeta; pero aunque muere, la amada juega un rol activo en su poesía, y él la caracteriza con dimensiones afectivas y espirituales en la vida de ultratumba.
8. C. S. Lewis subraya la importancia de la poesía épica de caballería italiana en la literatura romántica: "Nuestro olvido de los poetas [de caballería italianos] es muy lamentable, no solo porque desmerece nuestro entendimiento del movimiento romántico —un fenómeno que se vuelve desconcertante, incluso si escogemos descuidar el noble puente por el que viajaron directamente el amor a la caballería y las 'fábulas legendarias' desde la Edad Media hasta el siglo XIX— además porque nos roba de una entera especie de placeres y limita nuestra misma noción de la literatura". C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1977, p. 298.
9. El conde Giacomo Leopardi fue el más importante poeta, filósofo, filólogo y erudito italiano del siglo XIX. Durante toda su vida fue una persona enfermiza; ya que nació con un padecimiento óseo. Desde muy joven estudió y leyó con una curiosidad inagotable, mostrando una capacidad intelectual impresionante. Sus escritos se caracterizan por un pesimismo profundo; además critica frecuentemente la crueldad de la naturaleza con respecto a los deseos humanos.
10. "[La Transtextualidad es] todo lo que pone el texto en una relación, ya sea obvia u oculta, con otros textos". Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. 1.
11. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001, 57.
"Desde que en 1967 Julia Kristeva introdujo el término y el concepto de 'intertextualidad', en un artículo sobre Bajtín publicado en el No. 239 de la prestigiosa revista *Critique* [titulado "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman] ha corrido mucha tinta. Teóricos y críticos hicieron uso del concepto, ampliando o restringiendo su campo significativo o solapando bajo el nuevo término estudios tradicionales de fuentes e influencias". J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 9.
Kristeva incorporó este artículo dos años después en su escritura: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es una absorción y una transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se muestra, casi, como un doble". Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, pp. 145-146.

relación entre dos o más textos con la presencia de un texto concretamente en otro; Martínez Fernández amplifica el concepto:

La intertextualidad aparece como estatuto cimentador de la textualidad. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos; Kristeva habla de *l'infinité potentielle* de las palabras y del carácter híbrido de los textos.¹²

En este ensayo se demostrará que la intertextualidad es más que simplemente una cita, una forma de plagio o una alusión, como lo indica Genette en el primero de sus cinco tipos de relaciones transtextuales.¹³ Esencialmente, la intertextualidad es una investigación de la interacción dialógica bajtiniana entre textos literarios. Según Roland Barthes:

La intertextualidad, cualidad en todos los textos, es lo que es, no se reduce claramente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campeón general de las fórmulas anónimas, donde el origen es rara vez identificable, desde las citas inconscientes, hasta aquellas automáticas presentadas sin comillas.¹⁴

La definición de la intertextualidad hoy en día es un asunto amplio y problemático para articular en una definición universalmente aceptable para los críticos. En este estudio, se define como la relación que existe entre textos literarios, o mejor dicho, como el vínculo de una obra con otras. En su estudio teórico, Martínez Fernández presenta el concepto de la intertextualidad:

En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo "dejà dit") de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos.¹⁵

Este ensayo utiliza y acumula de definiciones sobre la intertextualidad escritas por Kristeva, Barthes y Genette para efectuar un análisis diacrónico

12. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 57.

13. Véase: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, pp. 114-116.

14. Roland Barthes, "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis*, XV, París, 1968, pp. 1013-1017.

15. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 63.

de las influencias italianas en la novela ecuatoriana de Pozo Monsalve y así mostrar que la intertextualidad aparece como relación válida y eficaz entre dos lenguas y literaturas distintas.

Entre el amor y el deber... es una novela histórica que representa episodios reales que reflejan la situación política hacia el final del siglo XIX en Ecuador. Pozo Monsalve explica que mucho en su novela es verosímil pero no todo:

Si cual se anuncia en el título, es histórica mi leyenda, no por esto se crea que en todos los puntos que en ella se encuentran, exista la verdad de la historia, no. La gran lucha de la Restauración, así como sus dos célebres batallas en Quito y Guayaquil son hechos resplandecientes entre nosotros; mas al relacionarlos no me he ceñido estrictamente a la historia.¹⁶

En su introducción, el autor presenta un sentimiento político de angustia por su país, y quiere un Ecuador que sea más fuerte, unido y políticamente estable. De esta manera, llama la atención hacia una situación política deprimente e inquietante bajo el régimen dictatorial de Veintemilla.

Los nombres de los protagonistas principales de la novela, Reinaldo y Ángela, no son casualidad. Son dos denominaciones que engloban toda una tradición literaria bastante larga y compleja, que ocupó una posición central en la poesía épica italiana del Renacimiento con inicios en el período medieval; ya presentes en el *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo (1441-1494),¹⁷ en donde la figura central del poema es una mujer pagana hermosí-

16. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 20.

Del romanzo storico, ensayo de Alessandro Manzoni (1785-1873), examina la relación compleja entre ficción e historia. Véase especialmente la primera parte. "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione", era el nombre original del estudio. Fue publicado por primera vez en 1850 y apareció en *Opere varie* del mismo autor.

17. Cavallo reseña la importancia de Boiardo para toda la tradición de poesía de caballería italiana: "El *Orlando enamorado* de Boiardo, es el texto más innovador de la historia de la literatura de caballería italiana y el punto de partida para los romances épicos del Renacimiento como los conocemos hoy en día. A pesar de que el poema se haya dejado de lado (desde el siglo XVI, el *Orlando furioso* de Ariosto ha sido conocido más comúnmente como el modelo para el género), los estudios críticos recientes han comenzado a revisar la importancia de Boiardo en el canon, trazando tanto su partida radical de lo que lo antecedió, como la enorme influencia que ejerció en la posteridad. La innovación de Boiardo consiste no simplemente en fusionar orgánicamente la poe-

sima que se llama Angélica. En los poemas épicos italianos, Angélica está siempre huyendo de sus pretendientes.

En la novela de Pozo Monsalve, Ángela espera con ansiedad a su enamorado que está defendiendo y luchando por la libertad de su patria. En otros momentos narrativos, ella se halla separada de su amado o continuamente en movimiento; así, en los capítulos segundo y tercero Luzán, el “gran pirata de Veintemilla”, la toma como rehén.¹⁸ En la poesía épica italiana, Angélica es bellísima y su nombre fortalece la idea de la mujer como un ‘ángel’ del cual escribían los poetas *stilnovisti* de la escuela siciliana del medioevo.

En la introducción de su traducción del *Orlando furioso*, Barbara Reynolds señala las raíces del nombre “Rinaldo”, difuso y muy común en la literatura de caballería:

De los muchísimos cuentos de Carlomagno y de sus paladines, de los cuales numerosas generaciones de *jongleurs*, *Minnesänger*,¹⁹ y *cantastorie* tuvieron a sus audiencias embelesadas en la plaza del mercado o al lado de los caminos de peregrinos, dos tienen particular importancia para la tradición italiana posterior: Renaus y Aspremont. El primero, un poema anónimo de unos 18.000 versos, relata las aventuras de un nuevo héroe, Renaus (Renaud, Rinaldo), quien juega un rol principal en los romances italianos. El segundo de los cuartos hijos de Aymon es un guerrero valeroso y feroz, digno de ser mostrado originariamente en oposición a Carlomagno, quien le es ferozmente hostil. El autor de Renaus lo identifica con San Renaut de Cologne y lo muestra protegido por Dios, quien hace el milagro de defenderlo en contra de traidores que conspiran para matarlo. Italianizado como Rinaldo, luego rivalizó con Roland (Orlando) en popularidad, hasta que los *cantastorie* lo llamaron Rinaldi”.²⁰

sía épica carolingia y el romance artúrico, sino en crear un poema coherente y original al reescribir los relatos desde las fuentes, abarcando todo el canon literario disponible en aquella época, desde los clásicos griegos y latinos hasta el francés y el italiano medieval, y abarcando géneros tan diversos como la historia, la tragedia, la comedia, la novela y el poema lírico”. Jo Ann Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 7.

18. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 64.
19. El *Rolandslied* de la literatura alemana se desarrolló paralelamente a los poemas épicos de caballería italianos, pero no los influyó.
20. Barbara Reynolds, Introducción y traducción, *Orlando furioso (The Frenzy of Orland): A Romantic Epic by Ludovico Ariosto*, Londres, Penguin Books, 1975, pp. 56-57.

Así, es evidente que los nombres de los protagonistas de Pozo Monsalve: Ángela y Reinaldo, vienen de una extensa y compleja tradición literaria que el autor reconoce.²¹ Además, en la novela, el joven Reinaldo, por muchas razones, representa un personaje idealizado. Lo cual, al parecer, muestra fuertes elementos autobiográficos con Pozo Monsalve.²² Del mismo modo, las reflexiones intelectuales y políticas del héroe romántico junto con su patriotismo ferviente son semejantes a aquellas del escritor, y lo hacen su alter ego. Dos aspectos notables de Reinaldo muestran que él es una figura literaria ejemplar de la época y de su país. Primero, su noción elevada del amor hacia Ángela y su casi sublimación de ella es incontrastable. Segundo, su pasión política y su obligación cívica son valientes en una sociedad que quiere liberarse de un déspota.²³

Entre el amor y el deber... muestra una fuerte presencia de cualidades románticas; por ejemplo, hay un evidente rechazo a la exactitud de una literatura académica que se encuentra a menudo en los textos neoclásicos. En esta obra, de corte romántico,²⁴ Pozo Monsalve combina los géneros litera-

-
21. La técnica de no revelar el nombre de un personaje ocurre en la novela de Pozo Monsalve con el "Dr. F...". Este uso hace pensar en dos novelas del siglo XIX italiano: *Los Novios* de Alessandro Manzoni con el personaje no identificado ('l'Innominato') y también el "Signor T****" en *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, de Ugo Fóscolo.
 22. Esta presencia autobiográfica aparece también en *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, de Ugo Fóscolo. Valerio Manfredi escribe en su introducción de la obra: "*Últimas cartas* es obviamente una revelación de los pensamientos íntimos y, muchas veces desvaríos, de un individuo que posee una fuerte semejanza con Fóscolo mismo: Jacobo Ortiz se había trastornado con lo que había pasado con su patria, y también con su amor por Teresa, un amor recíproco pero no cumplido. Estos son los temas personales, y no habrían podido ser presentados mejor de una manera personal sino con cartas privadas con un amigo muy íntimo". Valerio Manfredi, "Introducción", en Ugo Fóscolo, *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, trad. Stella Mastrangelo Puech, México D.F., Conaculta, 2000, p. xiv.
 23. En la novela epistolar de Fóscolo (1802), el protagonista Jacobo Ortiz, muestra fuertes semejanzas autobiográficas con el autor. Esta obra se produce siguiendo el ejemplo de la novela epistolar alemana *Las desventuras del joven Werther* de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) *Die Leiden des jungen Werther* (1774) y se trata de un enamoramiento autobiográfico que no se realizó entre el autor y Charlotte Buff.
 24. "Los orígenes del Romanticismo ecuatoriano, al igual que otras expresiones latinoamericanas de esa misma orientación cultural, se remontan al pensamiento y el arte europeos de las postrimerías del siglo XVIII, especialmente de Alemania e Inglaterra, que plantean una franca ruptura con la tradición radicalmente racionalista o iluminista inspirada y liderada por Francia desde comienzos de la centuria anterior". Rodolfo Ago-

rios, mezclando dos ejemplos de poesía lírica en su prosa; al mismo tiempo, pone de relieve la presencia de una considerable insatisfacción con la situación política del país, mostrando ardientes sentimientos patrióticos. Además de una historia de amor, la novela funciona como una representación documentada de un levantamiento civil y cultural ecuatoriano, que colaborara con la liberación restauradora y el desarrollo del ciudadano al promover el progreso y el mejoramiento social de su país.

El rol central de la naturaleza junto con una fuerte presencia del paisaje representa un tema romántico repetido en la novela.²⁵ A veces, la naturaleza es apostrofada al sufrimiento y a las quejas de los personajes; pero, en algunas ocasiones, el medioambiente parece condolerse de ellos. Del mismo modo, existe una predominante e irrefutable atracción por lo nocturno y lo misterioso; como sucede en la escena inicial del primer capítulo, cuando el narrador revela la grandeza de un cielo inmensurable y la belleza del paisaje ecuatoriano:

Era una noche límpida y serena: la inmensa bóveda de un cielo azulado se ostentaba poblada de innumerables estrellas, mientras la luna con todo su magnífico fulgor, enviaba a la tierra una claridad melancólica y suave. Los valles del Charasol, poéticamente iluminados, aparecían en panorama mágico y encantador. Sus praderas, arboladas y florestas, le daban una extremada hermosura.²⁶

Esta descripción física del paisaje ambienta la novela con características similares a las del jardín del Edén o, por lo menos, de un *locus amoenus*; también brilla la luz inequívoca de la luna, emblema por antonomasia del Romanticismo.

El protagonista de *Entre el amor y el deber...*, Reinaldo de San Miguel, es un joven médico que estudió en Europa y cuando regresa a su casa materna

glia (estudio introductorio y selección), *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1980, p. 11.

25. Agoglia hace un resumen de las descripciones naturales de Ecuador: "En América, y de un modo particular en Ecuador, abundan los panoramas naturales hermosos: aquí la Naturaleza es grandiosa, no hace nada en pequeño; en todo despliega fuerzas extraordinarias. El aspecto físico es muy variado y lleno de contrastes: en el centro se encuentra un callejón, que se extiende de Norte a Sur, entre los muros laterales que forman las dos ramas de la cordillera de los Andes: el de Oriente, gigantesco e imponente, almenado de altísimos conos cubiertos de nieve perpetua; el de Occidente, con algunos montes de altura extraordinaria, como el Chimborazo, pero no tan encumbrado como el muro oriental". *Pensamiento romántico ecuatoriano*, pp. 307-308.

26. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 22.

experimenta una profunda e inexplicada melancolía. Un día, por sugerencia de su madre, hace una visita a algunos amigos de la familia en una villa de Gualeaceo; lugar idílico con su río encantador, en el que el joven encuentra a Ángela de Sandoval y se enamora a primera vista de ella con una ardiente pasión que lo controla:

[...] [E]n este momento se encontraron los ojos de Ángela con los de Reinaldo, como pueden encontrarse los polos de una pila galvánica, y un rápido estremecimiento circuló por las venas de aquella pareja encantadora. Un instante había bastado para que los dos comprendieran que podían amarse, estableciéndose entre ellos, desde luego, una corriente de simpatías. *Por una extrañeza incomprensible, no se llamaron mutua atención* mientras se hicieron los cumplimientos de estilo, cuando Reinaldo ocupó el batel; mas desde el momento en que sus ojos se encontraron, Ángela apenas se fijaba en el encantado río, y Reinaldo ni aún lo miraba. Un incendio sin duda iba a brotar de este encuentro magnético y fascinador.²⁷

En este pasaje se nota que Reinaldo experimenta un sentimiento amoroso hacia Ángela semejante al encuentro de Dante Alighieri²⁸ con Beatriz o el de Francesco Petrarca con Laura en la literatura italiana; sin embargo, aquí hay algo extraño que deja el episodio envuelto en inexplicable misterio; ya que el río, al centro del encuentro, aumenta esa sensación. En su estudio comprensivo de imágenes petrarquistas, Manero Sorolla revela que “[l]a imagen del río en la obra de Petrarca corresponde también, preponderantemente, a la referencia de los lloros y las lágrimas”.²⁹ De este modo, quizá en este primer encuentro entre Reinaldo y Ángela, con la presencia del río, haya ya un presentimiento de su imprevisible futuro condenado al fracaso.³⁰

27. *Ibid.*, 29. [Las palabras en bastardilla son énfasis agregado].

28. En *La divina comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), epopeya alegórica en tercetos encadenados, Beatriz encuentra al peregrino Dante en el Purgatorio y lo acompaña en el Paraíso; el poeta, al tiempo que exalta su belleza, le atribuye cualidades sobrehumanas.

29. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, p. 620.

30. Debe recordarse que Reinaldo habló con su madre en el primer capítulo y le dijo: “No soy fatalista, pero creo que algo que está reservado en los tesoros del porvenir, va a amargar mi existencia, y va a amargaros también a vos, madre querida. Esto es lo que he podido divisar a través de las brumas de mi cielo: podré engañarme, mas entonces yo no sabré deciros qué otra causa exista para mi pesar”. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 24.

La belleza de Ángela hace recordar la de Angélica en el *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo (1441-1494) y en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533).³¹ El nombre de esta protagonista femenina es homónimo de Angélica. Ella es la hija del rey de Catay (China), y al principio del *Orlando enamorado* se presenta a un gran banquete enfrente de 22.030 caballeros cristianos y paganos en ocasión de un torneo de justas organizado por el rey Carlomagno:

Pero que al frente del salón hermoso
cuatro gigantes grandísimos y orgullosos
entraron, y en medio de ellos una doncella,
que era seguida de un solo caballero.
Ella parecía estrella mañanera
y azucena del jardín y rosa del vergel:
en suma, a decir de ella la verdad,
nunca jamás haya visto tal beldad. (Canto I, 21, 1-8)³²

Típicamente en la poesía renacentista, el poeta aprovecha los recursos expresivos de la mitología clásica para describir a la mujer ideal. Así, Angélica es la diosa Venus encarnada, como dice el cuarto verso de la octava real: ‘estrella mañanera’. Además, posee los tradicionales colores metafóricos de la pureza y de la juventud junto con la modestia y el color de los sonrojos;³³ y es la mujer más bella que el mundo haya visto. Según la filosofía neoplatónica, la belleza externa de la mujer es un eco de su belleza interior y ambas reflejan

31. En la introducción de su traducción del *Orlando furioso*, Barbara Reynolds describe la diferencia principal entre las *chanson de geste* y los poemas épicos italianos: “La introducción de las mujeres y la influencia del amor es, quizás, la modificación radical más importante en la leyenda de Roland en su transición desde la *chanson de geste* a los poemas de caballería”. B. Reynolds, Introducción y traducción, p. 59.

32. “Però che in capo della sala bella/ quattro giganti grandissimi e fieri / intrano, e lor nel mezzo una donzella, /che era seguida da un sol cavallieri. / Essa sembrava matutina stella / e giglio d’orto e rosa de verzieri: in somma, a dir di lei la veritate, /non fu veduta mai tanta beltate”. Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, 2 v., edit. Ricardo Bruscagli, Torino, Giulio Einaudi, 1995, pp. 13-14. [Los versos en bastardilla son énfasis agregado].

33. Tema que aparece a través de la poesía medieval y renacentista, y que el español Garcilaso de la Vega (ca.1498-1536) menciona en su famosísimo Soneto XXIII: “En tanto que de rosa y azucena / Se muestre la color en vuestro gesto” (versos 1-2). Aquí, las flores se refieren a la tez de una mujer que tiene un rostro blanco como la azucena y las mejillas de color rojo como las rosas ideales.

la hermosura divina. De ahí que en *Entre el amor y el deber...*, Reinaldo hable de estos efectos divinos que experimenta frente a su amada:

Esa mujer ideal, no inspiraba jamás un amor mundano: hablaba al corazón, no a los sentidos, al espíritu, nunca a la materia. ¡Ay, de aquellos para quienes el amor está reducido a la pequeña y vil esfera de la pasión terrestre!³⁴

El amor que él siente por ella va mucho más allá de un sentimiento carnal; es una sublimación divina del deseo amoroso de Reinaldo, que no se satisface físicamente; así, su principal objetivo es proveer una elevación del espíritu.

En su introducción del *Cancionero* de Petrarca, Ángel Crespo describe cómo el poeta utiliza los efectos del amor que siente por Laura para cantar el estado elevado de su alma y, a fin de cuentas, la salvación de su espíritu; además, encuentra que la imaginería petrarquista de una amada que se sacrifica por la salvación de ambos es un tema frecuente, de ahí que Crespo describa este concepto detalladamente:

Nos encontramos, pues, ante la tragedia cristiana del amor humano, que los estilnovistas trataron de resolver mediante el expediente de la donna angelicata (la mujer angelical) a partir de la estupenda canción de Guido Guinizelli [c. 1230-1276] “Al cor gentil rempaira sempre Amore” y que Dante sublimó en la figura, entre real y alegórica, de Beatriz. Y no es que Petrarca diese un paso atrás respecto a sus predecesores, sino que, siendo sus planteamientos profundos distintos de los de estos, el problema –dado que su amor no revestía un carácter alegórico, aunque se encontrase, por así decirlo, en simbiosis con la alegoría del laurel–, solo queda resuelto con la muerte y la beatitud de Laura, una beatitud en la que se atenúa el aparato alegórico mencionado y solo queda el alma de una mujer que ha amado y cuya virtud, movida por el deseo de su propia salvación y la de su amante, ha sacrificado a ella la satisfacción de sus instintos.³⁵

Pozo Monsalve revela los efectos del amor que Reinaldo siente por Ángela, cuyas características son semejantes a las que se hallan en la poesía estilnovista y petrarquista con su asunto de un amor espiritual e interiorizado y, lo más importante, el considerar a la mujer como una figura celestial que pro-

34. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 56.

35. Ángel Crespo, “Introducción”, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 101.

voca un estado de sufrimiento porque nunca puede lograr totalmente su divinidad. De esta manera, el amor que Reinaldo muestra por Ángela funciona para elevar su estado espiritual. Indiscutiblemente, hay varias alusiones textuales a la figura de Laura del *Cancionero* de Petrarca. Martínez Fernández revela la importancia de esta intertextualidad: “Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra dentro de la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor”.³⁶ Desde esta perspectiva, Pozo Monsalve implementa los tropos de la Laura de Petrarca en el personaje de Ángela, utilizando la técnica de alusión textual.

Más adelante en la narrativa, Reinaldo y Ángela están por casarse cuando estalla la guerra civil contra Veintemilla. Los novios tienen que aplazar su matrimonio a causa de la conflagración que involucra al país.³⁷ Como buen soldado, y sin temor, Reinaldo decide participar en la lucha de la restauración de su patria, tomando la posición que estaba destinada a su futuro suegro, don Carlos de Sandoval, sustituyéndolo, de esta manera, en la contienda, para que pudiera estar con su esposa e hija:

Mas, el destino no lo había decretado así, pues apenas había avanzado el ejército una jornada, cuando noticioso Reinaldo de que agregado a los expedicionarios fuera el padre de su prometida y cara Ángela, vuela en su seguimiento, le da alcance, y le insta, y le encarece que se vuelva al hogar doméstico, ofreciendo marchar él en lugar suyo.³⁸

Esta valerosa acción denota el carácter moral de este protagonista y su sentido del deber y de responsabilidad; así, la sustitución demuestra y confirma las cualidades heroicas de Reinaldo.

La despedida y la partida de este a la guerra es difícil para Mercedes, la familia Sandoval y especialmente para Ángela. Al principio de su participación en las hostilidades, el protagonista recibe el título de comandante. En la narración sigue un paréntesis filosófico de la voz narrativa sobre los héroes de guerra y el papel de la dictadura de Veintemilla. Posteriormente, el ejército

36. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 40.

37. A un lector serio de la literatura italiana, este hecho de la trama lo hace pensar en *Los novios*, novela histórica de Alessandro Manzoni, en la cual los prometidos, Renzo Tramaglino y Lucia Mondella no pueden casarse a causa de una serie de obstáculos.

38. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 34.

restaurador hace largas marchas para alcanzar la capital. A su llegada: “La población de Quito se despertó en este día, no al poético sonido de las campanas, sino al marcial retumbo del cañón que tronaba incesante”;³⁹ continuando con escenas bélicas, donde en un momento de conflicto el protagonista casi muere: “Una bala ha arrebatado el sombrero de la cabeza de Reinaldo, y flotan al viento sus cabellos. En tanto, alta la espada y con voz tonante, reanima a los batallones”;⁴⁰ mostrando su audacia y pura voluntad al arriesgar su vida en el campo de batalla junto con sus soldados y al enfrentarse a la guerra como un verdadero arquetípico líder marcial.

Al final del primer capítulo, aparece en la narración Marieta de Veintemilla, la sobrina guerrera del dictador, personaje histórico que combate en la batalla de Quito.⁴¹ Aunque fue una persona real, que influyó en la vida política de Ecuador y en hechos de guerra verdaderos, la voz narrativa la califica más de una vez como “amazona”. Además, existe una fuerte semejanza entre ella y las mujeres guerreras como Marfisa (guerrera pagana que se convierte al cristianismo) y Bradamante (guerrera cristiana)⁴² en los poemas épicos italianos. Las acciones de estas mujeres hacen fuerte eco en el texto de Pozo Monsalve, y sus hazañas heroicas son muy parecidas a las que Marieta ejecutó en la vida real y que se hallan representadas en el relato; hasta el punto que en algunos pasajes se llega a olvidar momentáneamente que Marieta no es una descendiente de estas dos atrevidas mujeres sobrehumanas, sino que fue un ser real que pasó, gracias a sus actos de valentía, a vivir como representación en las páginas de la ficción:

Era esta una mujer como ya lo hemos dicho hermosa y hechicera. Guárdale a su tío un extremado cariño, y no vaciló un momento en sacrificarse por él. Arenga a los batallones con todo el ardor de su alma llena de fuego; procura inspirarles el valor que rebosa en su pecho, y tiene la gloria de transmitirles su armamento. Le juran los soldados defender la Capital a costa de su sangre; ella les protesta estará a su lado, y, llena de arrebatador entusiasmo, promételes seguir una misma suerte.⁴³

39. *Ibid.*, p. 41.

40. *Ibid.*, p. 43.

41. Cfr. la relación de estos hechos que hace Marieta de Veintemilla en *Páginas del Ecuador*, Lima, Imprenta Liberal de F. Masías y Cía., 1890, pp. 109-241.

42. En los poemas de caballería italianos esta guerrera tiene varios nombres parecidos: Bradamante, Bradiamante, Bradiamonte, Brandiamante y Brandimante.

43. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 40.

La guerrera Marieta tiene una belleza embriagadora junto con algunos aspectos enigmáticos; no tiene miedo a luchar, recibir una herida o morir por su patria; aunque es mujer, es un soldado ejemplar para los demás; e incluso, siendo la sobrina del dictador, tiene ganas de combatir solidariamente al lado de los otros militares, y si es necesario, perder la vida con ellos. De modo parecido, se ve la persistencia de Marfisa en la siguiente escena donde persigue a un enemigo en el *Orlando enamorado*:

No lo abandona la doncella altiva,
Pero día y de noche sin fin a la caza
Ni monte agreste, ni amplia costa
Ni bosque, ni ciénaga nunca la entorpece
Pero Frontalate, bestia ligera
Le hacía inútil seguir sus huellas:
Aquel buen caballo, que ha sido de Sacripante,
Como un pájaro huye adelante de ella.⁴⁴

En esta octava real, la guerrera Marfisa persigue durante quince días sin descansar al pagano Brunel, secuaz del rey de Fez. Su obstinación se hace evidente con la anáfora “ni” en los versos tres y cuatro. Ninguna clase de topografía es obstáculo para ella, ya que continúa incesantemente la búsqueda y el seguimiento de su adversario; pero Frontalate, el corcel robado a Brunel, hace que el enemigo se le escape a la guerrera.

En los breves momentos en que aparece Marieta en la novela de Pozo Monsalve, se nota una fuerza física semejante en su comportamiento a aquella de la guerrera ficticia renacentista. Parece que el personaje representado en la novela saliera directamente de un poema de caballería italiano. Además, realidad y ficción confluyen en la situación que impide las luchas en el campo de batalla: el anochecer. Los poetas italianos suelen usar esta técnica narrativa en sus cantos. Así: “[Marieta] precisó más sus esfuerzos, y consiguió sostenerse, a pesar del impetuoso ataque que por todas partes recibía, hasta que las sombras de la noche impidieron por completo la continuación de la lucha”.⁴⁵ La

44. “Non lo abandona la donzella altiera, / Ma giorno e notte senza fine il caccia, / Né monte alpestro, né grossa riviera, / Né selva, né palude mai lo impaccia. / Ma Frontalate, la bestia legiera, / Li facea indarno seguitar tal traccia: / Quel bon destrier, che fu di Sacripante, / Come un uccello a lei fugge davante”. M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, Libro II, Canto XV, Octava 67, p. 800.

45. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 48.

heroína de la novela rechaza con éxito las incesantes y violentas agresiones de sus adversarios, y la pelea cesa a la caída de la tarde.⁴⁶

En un episodio del *Orlando furioso*, se observa la fuerza de la guerrera Marfisa y su semejanza con la Marieta de Pozo Monsalve:

Al que primero hirió le pasó el pecho,
 Cual si el triste llevárale desnudo,
 Y todo el peto le dejó deshecho,
 Y antes un grueso bien ferrado escudo.
 Tras la espalda una braza el fierro ha hecho
 Salir rojo, que el golpe fue tan crudo.
 Y le tiró ensartado así en la lanza,
 Y espada en mano á los demás se avanza.

Y un golpe de revés tiró al segundo
 Y otro de punta al que detrás venía;
 Con que a entrambos dejar hizo este mundo
 En menos que se dice ¡Ave María!
 ¡Tan rápido fue el choque furibundo,
 Y tan estrecho aquel tropel corría!
 Mas Marfisa en romperlo es menos tarda,
 Que en abrir gruesa nave gran bombardá.

Varias picas en ella rotas fueron;
 Y tanto a aquellos golpes se conmueve,
 Cuantos robles fornidos se movieron,
 Del Favonio de Abril al soplo leve.
 Su coraza era tal, que no pudieron
 Dejar en su exterior rasguño breve;
 Pues su armadura toda es encantada,

46. El anochecer es un motivo común en la literatura de caballería italiana. El pasaje más conocido sobre este tema es el duelo entre Orlando y Agricane en el *Orlando enamorado*. “Ma poi che il sole avea passato il monte, / E cominciòse a fare il cel stellato, / Prima verso il re parlava il conte: –Che farem, –disse– che il giorno ne è andato? / Disse Agricane con parole pronte: –Ambo se poseremo in questo prato; / E domatina, come il giorno pare, / Ritornaremo insieme a battagliaire–. (Libro I, Canto XVIII, Octava 39). “Pero cuando el sol había pasado el monte / Y el cielo comenzó a cubrirse con estrellas, / Primero hacia el rey hablaba el conde: –¿Qué hacemos?, –dijo– que el día se fue. / Dijo Agricane con palabras listas: –Ambos nos ponemos en este prado; / Y mañana por la mañana, como el día aparece, / Regresamos juntos a combatir–. (Libro I, Canto XVIII, Octava 39).

Y en agua de la Estigia está templada.
(Libro I, Canto XIX, 81-83)⁴⁷

En la versión original de estas octavas, Marfisa es capaz de blandir su espada con un esfuerzo mayor al de cuatro hombres, produciendo miedo a los “mil” que la ven. La figura retórica de la hipérbole que se emplea, aumenta la tensión y la repetición del número la enfatiza. La guerrera asesina a los enemigos con su espada, manejándola con una facilidad impresionante, siendo capaz de penetrarla a través de un cuerpo entero. En los versos siete y ocho de la tercera octava citada, Marfisa lucha como “bombarde” o artillera, causando la total destrucción de sus adversarios. Este símil hace pensar en Marieta con su alma “llena de fuego”.⁴⁸

Un evento que sucede a la guerrera Bradamante en el *Orlando enamorado* y a Marieta en *Entre el amor y el deber...* es la muerte de sus corceles. Las protagonistas comparten el mismo destino de perder sus caballos y ser testigos de su muerte.⁴⁹ Boiardo describe así la muerte de la bestia de Bradamante:

La doncella se quedó en el suelo,
Que el corcel suyo fue dividido en dos partes.
Sobre los demás el sarraceno aporrea;
Roberto, el conde de Asti, ha visto:
De un golpe todo fue partido incluso la silla.

47. “Il destrier, ch’avea andar trito e soave, / portò all’incontro la donzella in fretta, / che nel corso arrestò lancia sí grave, / che quattro uomini avriano a pena retta. / L’avea pur dinanzi al dismontar di nave / per la più salda in molte antenne eletta. / Il fier sembiante con ch’ella si mosse, / mille faccie imbiancò, mille cor scosse. / Aperse al primo che trovò, sí il petto, / che fôra assai che fosse stato nudo: / gli passò la corazza e il sopra-petto, / ma prima un ben ferrato e grosso scudo. / Dietro le spalle un braccio il ferro netto / si vide uscir: tanto fu il colpo crudo./ Quel fitto ne la lancia a dietro lassa, / e sopra gli altri a tutta briglia passa. // E diede d’urto a chi venía secondo, / et a chi terzo sí terribil botta, / che rotto ne la schena uscir del mondo / fe’ l’uno e l’altro, e de la sella a un’otta: / sí duro fu l’incontro e di tal pondo, / sí stretta insieme ne venía la frotta. / Ho veduto bombarde a quella guisa / le squadre aprir, che fe’ lo stuol Marfisa. L. Ariosto, *Orlando furioso*, Libro I, Canto XIX, Octavas 81-83, pp. 557-558. La traducción de estas octavas en español es de Capitán General D. Juan de la Pezuela, *Orlando furioso: Poema Heroico de Ludovico Ariosto*, v. 2, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

48. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 40.

49. Agradezco a Jo Ann Cavallo de Columbia University por su dirección sobre la referencia en el *Orlando enamorado*.

Entonces los dos fueron consternados,
 Mirando el golpe con mucha tempestad:
 Quien puede escapar, no se queda en aquel campo.⁵⁰
 (*Orlando enamorado*, Libro II, Canto 7, Octava 10)

El sarraceno, Rodamonte, mata violentamente el corcel de Bradamante y ella se encuentra en tierra sin cuadrúpedo. De este modo, hay indicios de poemas de caballería italianos en la pérdida del corcel de Marieta. Su animal muere cuando una bala perdida le quita la vida. Pozo Monsalve describe: “Algunos momentos había hablado apenas con ellos, cuando una bala enviada sin dirección, rompió la frente de su corcel, que cayó al suelo moribundo. Ordenó la joven que le trajeran otro, [...]”.⁵¹ Esta situación no sucedió en la vida real, pero sí en la ficción; entonces, cabe preguntarse: ¿La muerte del corcel de Marieta es una resonancia intencional de los poemas épicos renacentistas italianos?

Siguiendo con la narración de *Entre el amor y el deber...*, eventualmente toda la familia Sandoval llega a estar encarcelada por orden del gobierno de Veintemilla; disposición llevada a cabo por un decreto gubernamental desempeñado por Luzán, el brazo derecho del dictador. Continuando con las similitudes, aquí podría decirse que el nombre de este militar de la ficción tiene una referencia en Lucifer, debido a sus malos hechos y al parecido etimológico entre los nombres: Luzán y Lucifer. Así, Reinaldo recibe el siguiente aviso en una carta de Carlos de Sandoval:

Querido Reinaldo: en este momento he sido apresado en unión de mi familia, como adicto a la causa restauradora, por un jefe del Dictador, apellidado Luzán. Se nos conduce a Cuenca, y no sé el resultado que allá tendremos.⁵²

Después de leer el mensaje, Reinaldo y su amigo Federico van en dirección a Cuenca; mostrándose en la narración la amistad conmovedora entre

50. Onde rimase a terra la donzella, / Ché 'l suo destriero è in duo pezi partito. / Adosso a gli altri il saracin martella; / Roberto, il conte de Asti, ebbe cernito: / De un colpo il fende insino in su la sella. / Alor fu ciascaduno sbigotito, / Mirando il colpo di tanta tempesta: / Chi può fuggire, in quel campo non resta. (*Orlando enamorado*, Libro II, Canto 7, Octava 10)

51. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 48.

52. *Ibid.*, p. 63.

estos dos jóvenes y desarrollándose la trama paralela que existe entre el amor de Federico y Lucila y el de Reinaldo y Ángela. El primero muere en una batalla, y el protagonista lo encuentra con un medallón en la mano que contenía el retrato de su novia; pintura que posteriormente Reinaldo le devuelve a la joven.⁵³

En la anterior representación se nota un fuerte eco de la presencia del texto epistolar italiano *Las últimas cartas de Jacobo Ortiz*⁵⁴ (1802, 1816, 1817). Además, la noción de la amistad aparece en la novela de Fóscolo porque el protagonista, Jacobo, escribe cartas a su amigo Lorenzo. Al final, el héroe de esta narración, Jacobo, se suicida con el retrato ensangrentado de su amada alrededor del cuello:

Le pendía del cuello el retrato de Teresa todo negro de sangre, que estaba propiamente limpio en el centro; y los labios ensangrentados de Jacobo hacen conjeturar que él en su dolor besase la imagen de su amiga.⁵⁵

No obstante el tema del suicidio es parte de varios textos románticos, las semejanzas entre la muerte de los dos personajes: Federico y Jacobo, son bastante parecidas.

Antes de que muera Federico, Reinaldo y él se disfrazan para poder ver a la familia Sandoval; pero se enteran de que la llevan forzosamente a Guayaquil, lugar al que deciden seguir en persecución de Luzán, luego de que Reinaldo ve a Ángela momentáneamente. Los dos hombres jóvenes tratan de alcanzar al grupo, pero mientras los persiguen, un soldado de Veintemilla los ve y se pone en marcha para advertir a su superior.

53. Situación que la voz narrativa presenta: “[...] un objeto luminoso descolgado sobre el pecho inanimado de un cadáver, llamó la atención de Reinaldo. Acercóse a él; con inexplicable angustia, vieron sus espantados ojos que aquél debía ser el destrozado cadáver de su amigo, ya que el objeto luminoso que tenía en la mano era, nada menos, que el medallón de oro que contenía el retrato de Lucila”. *Ibid.*, p. 90.

54. En estas dos obras maestras románticas europeas, los protagonistas se suicidan. En la novela de Fóscolo, el suicidio es en parte una reacción a su amor imposible por Teresa y a la desilusión con Napoleón y el Tratado de Campoformio (1797), por la pérdida de Venecia y la de la parte del noreste de la península italiana que toman los austriacos.

55. “Gli pendeva dal collo il ritratto di Teresa tutto nero di sangue, se non che era alquanto polito nel mezzo; e le labbra insanguinate di Jacobo fanno congetturare ch’ei nell’agonia baciasse la immagine della sua amica”. U. Fóscolo, *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, p. 192.

El tema de la persecución, como sucede en la novela de Pozo Monsalve, aparece a menudo en los poemas épicos de caballería italianos. En los poemas de Boiardo y Ariosto, Angélica continuamente se fuga de sus seguidores. Pero en la novela ecuatoriana, la ausencia de Ángela es forzada; ya que Luzán se la lleva, junto con su familia, presa a Guayaquil, haciendo que Reinaldo los siga y tenga que superar numerosos obstáculos que no le permiten alcanzar a su amada.

Reinaldo y Federico persisten en su seguimiento de Luzán y sus soldados, produciéndose posteriormente un tiroteo entre los dos lados. Al final, Luzán y toda la familia Sandoval navegan alejándose del puerto poco antes de la llegada de los dos valientes jóvenes, quienes sienten gran aflicción: “Horrible angustia experimentaron viendo frustrado su ardiente anhelo, y allí se dejaron estar, hasta que el barco se hizo invisible a sus ojos nublados por el despecho”.⁵⁶

En el tercer capítulo, Reinaldo y Federico viajan de la costa hacia el interior, llegando finalmente a Quito, ciudad caótica y bulliciosa. Como suele suceder en los poemas de caballería italianos, los enemigos se batan a duelo. Así, aunque este hecho sucedía en la vida real, en *Entre el amor y el deber...*, se representa cuando Reinaldo le escribe una carta a Luzán retándolo a duelo:

Señor Coronel Luzán:

La persona que ésta os dirige ama a la señorita Ángela de Sandoval más de lo que podrías figuraros; detesta, por tanto, odia y aborrece al infame que ha reducido a una prisión a esa virgen, destello de hermosura y dechado de virtudes y bondad. Sé, caballero, que vos la amáis también, y si sois digno de tal cosa, creo no rehusaréis cruzar conmigo un par de balas, a las cinco de la tarde de este día, en el lugar denominado M... Firmado – Reinaldo de San Miguel.⁵⁷

Luzán acepta el reto con “agrado y placer”. Al presentarse ambos contendientes, se ven por primera vez; escogen sus armas y al final el malhechor Luzán muere de un balazo que le penetra el corazón. Esta y otras muertes suceden en los últimos dos capítulos de la novela, llegando a su ápice con el fallecimiento de Ángela de una fiebre incontrolable. El protagonista, además de este gran golpe, sufre otro al fallecer también Mercedes, su madre. El héroe

56. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 69.

57. *Ibid.*, p. 84.

casi no puede soportar el sufrimiento y contempla el suicidio, para de una vez por todas poner fin a sus penas. Este tema de quitarse la vida aparece en *Las últimas cartas de Jacobo Ortiz* de Ugo Fóscolo. Aunque Reinaldo no se suicida, existe similitud en la angustia que expresan tanto Jacobo como Reinaldo.

GIACOMO LEOPARDI

Así como en los aspectos ya destacados, en diversos pasajes de *Entre el amor y el deber...*, también existen ecos de la poesía de Giacomo Leopardi, el poeta y filósofo italiano más importante del siglo XIX, cuyos cantos y reflexiones filosóficas representan un pesimismo cósmico junto con una constante e inquieta contemplación de su existencia en un mundo repulsivo. Además, el concepto del infinito es extremadamente importante en su poesía, y, de hecho, es el título “El infinito” de uno de sus poemas más conocidos:

Siempre querida me fue esta yerma colina,
y este cerco, que tanta parte
a la mirada excluye del último horizonte.
Pero sentado y mirando, interminables
espacios más allá de él, sobrehumanos
silencios y su hondísima quietud,
yo en mi pensamiento finjo; donde por poco
el corazón no teme. Y como el viento
que escucho susurrar entre las hojas, yo este
silencio infinito a esta voz
voy comparando: y me acuerdo de lo eterno
y de las muertas estaciones, y la presente
es viva, y el sonido de ella. Así a través de esta
inmensidad se anega el pensamiento mío;
y el naufragar me es dulce en este mar.⁵⁸

58. “Sempre caro mi fu quest’ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interinatti / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio; / e il naufragar m’è dolce in questo mare”. Giacomo Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 105-106.

Este poema, calificado por Leopardi como idilio, tiene como tema central un análisis de la totalidad del territorio natal y de las reflexiones mentales que la voz poética efectúa del eterno; en el que se ve una contemplación de la naturaleza y un paisaje particular. El hablante poético emplea el hábitat (la colina, el cerco, el viento y las plantas) para expresar sus sentimientos filosóficos del absoluto y su pensamiento de lo incalculable. Ahora, en la novela de Pozo Monsalve existe un episodio donde Reinaldo describe el infinito que está en la profundidad de los ojos de Ángela, en el cual hay una huella o un eco del idilio de Leopardi con referencias al ambiente en Gualaceo y a lo infinito del “fluido sobrehumano del amor”⁵⁹ en el siguiente párrafo:

Varias damas y caballeros paseaban en este momento en las afueras de Gualaceo, por una calle sombreada por eucaliptos, sauces, arrayanes y otros árboles. Reinaldo llevaba a Ángela apoyada lánguidamente en su brazo; los bellos ojos azules de la joven, adormidos ahora, fijáronse en Reinaldo con expresión infinita de ternura.⁶⁰

Los ojos de Ángela miran a su prometido con una expresión de impecederero afecto. De esta manera, la naturaleza circunda a los novios y poco después, ella le profesa su amor a Reinaldo. Del mismo modo en que Leopardi naufraga dulcemente en el mar de sus pensamientos, Reinaldo se ahoga en el inmenso azul de los ojos de Ángela. La intertextualidad leopardiana en la novela ecuatoriana sigue la postura de Kristeva al reconocer textos existentes en una obra nueva con la ayuda semiótica del reconocimiento.⁶¹ Graham Allen aclara este punto:

Si usamos el término ‘intertextualidad’ o el de ‘trasposición’ no es tan importante como reconocer que los textos no solamente utilizan unidades textuales previas sino que las trasforman y les dan lo que Kristeva califica de nueva posición *thetica* [el lenguaje del sujeto después de entrar en el orden simbólico].⁶²

59. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 31.

60. *Ibid.*, p. 30.

61. “El texto literario es un producto semiótico porque consiste en la funcionalidad acumulada de sus elementos, que juegan a la vez como señales y como índices y síntomas. Muchas teorías críticas contemporáneas convergen en dar primacía al texto (la vieja crítica daba primacía al autor), concebido como discurso o enunciado complejo o como signo complejo”. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 30.

62. Allen Graham, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000, p. 53.

De ahí que la comunicación que se halla en el sistema semiótico de la novela de Pozo Monsalve recuerde la de la poética de Leopardi.

Del mismo modo, existen otras referencias posibles al *Infinito* de Leopardi en *Entre el amor y el deber...*, una de ellas se encuentra en el momento en que Federico y Lucila se despiden para que él pueda regresar a luchar en la guerra. El joven le dice a su amada: “Tú fuiste, Lucila, mi puerto de salvación en las tempestades de la vida, cuando próximo me hallaba a naufragar en el mar del infortunio”.⁶³ En estas palabras se encuentra una referencia a Petrarca y a las tradiciones clásica, medieval y renacentista con la imagen del puerto.⁶⁴ Así, ella funciona como el locus de paz en el mar tempestuoso que es la vida de Federico; ya que este encuentra con su amada la tranquilidad que no existe en otro sitio. En el soneto CCCXVII del *Cancionero*, Petrarca escribe: “Seguro puerto había mostrado Amor / a mi tediosa tempestad funesta” (versos 1-2).⁶⁵ El puerto es el lugar de tranquilidad y de seguridad para la voz poética. Además, en la novela de Pozo Monsalve, la palabra *naufragar* hace una resonancia al poema de Leopardi. De este modo, el hombre sobrevive las miserias y el sufrimiento de la vida gracias a la amada.

Otra situación que recuerda la poesía leopardiana, en especial la del poema *L'infinito*, aparece cuando Reinaldo visita a Ángela por última vez antes de que ella muera y le dice:

Ángela amada, yo te ruego que enjugues esas lágrimas que me desesperan, no permitas que te deje llevando la idea de verte anegada en amargo llanto: el cielo ha permitido este fatal acontecimiento para acrisolar vuestras virtudes.⁶⁶

De este modo, él trata de consolarla suplicándole que no llore por él, a la vez que defiende su participación en la guerra. La palabra *anegada* hace recordar el idilio de Leopardi. En vez de hundirse en un mar de pensamientos continuos, Ángela va a sumergirse en su llanto.

63. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 62.

64. Para más información sobre tempestades y puertos, véase: M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* Repertorio, pp. 225-230. “Aunque, de nuevo, la imagen implícita de la tempestad y de la idea del puerto como refugio, aparecerá, aparte de los casos señalados de la obra latina del escritor Aretino, donde hemos visto que la imagen y el tema resultan recurrentísimos”. *Ibid.*, pp. 226-227.

65. Francesco Petrarca, *Cancionero*, 1995, p. 532.

66. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 82.

PETRARQUISMOS

Existen varios estudios de la presencia de este fenómeno literario en las letras mundiales a través de los siglos, y *Entre el amor y el deber...* es una muestra de este hecho. No hay manera de demostrar que Pozo Monsalve fuera lector de Petrarca, pero la presencia del estilo petrarquesco en algunos episodios y estrofas de su novela es incuestionable. Es posible que haya tenido acceso a los más conocidos seguidores e imitadores de Petrarca: Boscán, Garcilaso de la Vega, etc., y que haya aprendido las técnicas y la tradición petrarquista de esas obras. Martínez Fernández afirma sobre la posibilidad de esas influencias:

Convención y tradición van más allá del rasgo insólito o singular y atañen al uso colectivo. No se trata de un autor, de una obra, sino de sistemas. Decir, pongo por caso, que Petrarca o Sannazaro influyeron en Garcilaso es insuficiente, porque tales influencias previas, singulares y hasta genéticas que no se ocultan, forman parte del funcionamiento de muchos otros elementos en un "campo" o "sistema" total que podemos llamar el petrarquismo y dentro del cual no era preciso [...] que un petrarquista leyera a Petrarca para componer sonetos petrarquistas, siendo posible incluso el caso del poeta que petrarquizara sin saberlo.⁶⁷

Así, lo que importa aquí es identificar dónde hay resonancias de la poética de Petrarca en la novela de Pozo Monsalve y, además, ver cómo el autor utiliza técnicas y elementos que fortalecen el uso de los petrarquismos. La lectura atenta destaca la manera en que la poética de Petrarca emerge diacrónicamente en la novela de Pozo Monsalve junto con sus tropos típicos de la mujer idealizada. Martínez Fernández elabora al respecto:

Otra operación fundamental es el estudio del texto dentro del conjunto de aquellos a los que está ligado (un poema de un cancionero, por ejemplo). Las relaciones entre textos se estudiaron en torno a las "fuentes"; hoy se habla de intertextualidad (cada obra transparente todas aquellas que la precedieron, etc.), de dialogismo, polifonía, términos de Bajtin.⁶⁸

67. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria...*, p. 50.

68. *Ibid.*, p. 31.

La voz narrativa desarrolla el tema de la imposibilidad de un amor cumplido entre Reinaldo y Ángela y Federico y Lucila. De manera parecida, muchas composiciones poéticas en el *Cancionero* de Petrarca muestran la incapacidad del hablante poético para expresarse completamente a causa de la inefabilidad de describir la totalidad de su amada Laura. Además, este expresa una constante imposibilidad de poseerla completamente. Massimo Lollini explica este fenómeno:

Lo ético de la escritura apunta a mostrar no solo cómo el sujeto que escribe no se da nunca en su plenitud, sino también como el objeto de su representación se problematiza en el interior del acto mismo de la escritura sin nunca poderse comprender de una manera completa.⁶⁹

La imposibilidad de visualizar la plenitud de la amada, junto con su deliberada fragmentación, crean una situación que hace imposible que el hablante poético pueda tomar posesión de ella.

El uso de los petrarquismos se difunde en las descripciones de Ángela y Lucila a través de algunos episodios memorables de la novela. La impronta de la poética de Petrarca en Ecuador es innegable, y la difusión de esta tradición de imágenes poéticas es resonante en su literatura. De ahí que Roland Greene reconozca que los petrarquismos juegan un rol fundamental en la formación del discurso colonial en los distintos países americanos:

El discurso de amor no es simplemente interpersonal, como se podría esperar, sino político e imperial, y el petrarquismo, la convención de la escritura del amor no correspondido que provino del trabajo del poeta del siglo XIV, Francesco Petrarca, es uno de los discursos coloniales originales.⁷⁰

Entonces, la tradición petrarquista crea una lírica y una prosa en el “Nuevo Mundo” que son una expresión del colonialismo literario. La concepción de la mujer ideal en numerosos textos de literatura transatlántica, utiliza las descripciones de la belleza femenina idealizada provenientes de este escritor medieval.

69. Massimo Lollini, “Scrittura e alterità in Francesco Petrarca”, en *Annali d’ Italianistica*, No. 19, 2001, p.78.

70. Roland Greene, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago UP, 1999, p. 1.

Pozo Monsalve incorpora el lenguaje petrarquesco en el siguiente canto de Reinaldo dirigido a su amada; en él se observan numerosas apariencias y referencias al sistema lingüístico que conforma este fenómeno:

Más bella eres que la luna
 Que da luz a tu balcón,
 Y como el astro del día⁷¹
 Alegras mi corazón.
 Ángela, por quien suspiro,
 Por quien modulo mis cantos:
 Pon bálsamo en mis pesares
 Que son amargos y tantos.
 En esos plateados rayos
 La luna su luz te envía;
 Y para ti van con ellos
 Ternuras del alma mía.
 Despierta, dueño adorado,
 A tus balcones asoma,
 Y veré feliz tu imagen
 Cual de cándida paloma.⁷²
 Ansío por un momento
 Mirar tu serena frente;
 Tu mirada en mi mirada,
 Tu mano en mi mano ardiente.
 Por contemplar esos ojos,
 Esos luceros del día,
 Regara mi sangre toda
 A tus plantas, vida mía
 Fuera dichoso, dichoso,
 Si en vez de espinas y abrojos
 Me hirieras, triunfadora,
 Con los dardos de tus ojos.
 Si supieras las congojas
 Que llenan de horror mi vida,
 No por amor, por consuelo,
 Lloraras enternecida.

71. Para más información sobre el sol, véase: M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento Repertorio*, pp. 495-510. "Con frecuencia se registra en las *Rime* petrarquescas la presentación, alusión y comparación de Laura, como término real, con la imagen del sol". *Ibid.*, p. 495.

72. Para más información sobre la paloma cfr. *ibid.*, pp. 317-321.

Y si una lágrima sola
Por mí vertieras piadosa,
Entonces mi vida fuera
Como tu vida, dichosa.
Ya los albores del día
Asoman por el oriente,
Ya la rosada mañana
Muestra radiosa su frente.
Y tú insensible a mis quejas,
Feliz so el paterno techo,
No te ablandas, aunque escuches
Tristes ayes de mi pecho.
Iré a cantar a otras puertas,
A la luz de otros luceros,
A pedir dulces caricias
A otros ojos hechiceros.
Quizá en extranjeras playas,
Halle tras lejanos mares,
En un nido otra paloma
Que mitigue mis pesares.⁷³

Los ecos petrarquistas reverberan fuertemente en todas estas estrofas; la hermosura de Ángela es divina; ella brilla como el sol y es más bella que la luna. El joven invoca a su amada más de una vez, y la llama por su nombre en la segunda estrofa. Reinaldo, como Petrarca en el *Cancionero*, quiere alivio de sus penas amorosas; para él, la amada es como una paloma, pájaro blanco y símbolo de la pureza; la quiere “mirar” y verla a los ojos; moriría por ella si fuera necesario; pero, a la vez, quiere misericordia y comprensión de parte de ella. La presencia de vocablos como: *espinas*, *abrojos* y *dardos* muestra un uso de intertextualidad de las características petrarquescas y de los tropos comunes que el poeta implementa abundantemente en su escritura.⁷⁴ Como sucede en diversos momentos en el *Cancionero*, la amada es insensible a las quejas del hablante poético. Así, en el soneto CXXXIII, en el cuarto verso de la prima cuarteta, el hablante dice: “vos, mi señora, no hacéis caso de esto”.⁷⁵ La mujer se vuelve triunfadora sobre los sentimientos de Reinaldo y muestra un amor no

73. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 51-53.

74. El soneto CXXXIII, “Amor m’ à posto come segno a strale” es particularmente relevante aquí en Á. Crespo, “Introducción”, en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 324.

75. “Donna, mercè chiamando, et voi non cale”, F. Petrarca, *Cancionero*, CXXXIII, verso 4.

correspondido. En las últimas estrofas de este canto, Reinaldo expone frustración e indignación hacia su amada y la amenaza con ir a buscar otra ‘paloma’ que pueda consolarlo. Las últimas dos estrofas cambian el tono del canto. Reinaldo siente desesperación y le lanza la intimidación de abandonarla.

Otro soneto significativo en el *Cancionero* que describe la felicidad del enamoramiento del hablante poético, y que es parecido a los efectos que Ángela produce en Reinaldo, es el número XIII.⁷⁶ En este, Laura es la personificación del amor y su semblante es lo más bello en todo el mundo; así, ella emite una luz como aquella del sol y los rostros de las otras mujeres son como estrellas comparados con el suyo; de ahí que el enamorado bendiga el tiempo, el lugar y la hora en que se enamoró de ella. Petrarca quiere un amor casto y puro que pueda preparar su alma para una recompensa espiritual y eterna; semejante a lo que hace por Dante su amor por Beatriz, es decir, el amor por ella dirige al poeta a Dios.⁷⁷

La poética petrarquista representa una gran fuente de posibilidades para la creatividad literaria. Petrarca utilizaba la técnica de la fragmentación de las varias partes del cuerpo femenino en su poesía.⁷⁸ En muchos poemas, el hablante poético de la obra de Petrarca hace una enumeración de los típicos

76. Cuando, entre las demás, de mi señora / viene, a veces, Amor en el semblante, / cuanto en belleza va ella por delante, / tanto crece el afán que me enamora. // Yo bendigo el lugar, y el tiempo y hora, / En que miré a una altura semejante / y digo: “Da las gracias, alma amante, / por ser de tanto honor merecedora. // De ella es el amoroso pensamiento / que, siguiéndolo, al sumo bien te envía, / teniendo en poco lo que el vulgo ansía; // de ella viene la osada gallardía / que te encamina al cielo, con aliento / tal que, esperando, ufano ya me siento”. Á. Crespo, “Introducción”, en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 151.

77. “Beatriz en muchos sentidos es el opuesto de Laura. Ella es una mediadora, continuamente indicando más allá de sí misma a Dios. En casi todo el Paraíso, por ejemplo, el peregrino mira en sus ojos solo oblicuamente para que él vea lo que se queda más allá de ella. Los ojos de Laura, en comparación, son “espejos homicidas” en los cuales su amante narcisista encuentra la muerte espiritual. Cuando se traduce el tema en términos poéticos, se llega a la conclusión de que la mujer celebrada por Petrarca es una superficie brillante, un puro significante cuya exterioridad momentánea al poeta sirve como un punto de Arquímedes desde que puede crearse”. John Freccero, “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”, en Patricia Parker y David Quint, eds., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 29-30. Por supuesto utilizando Laura para mostrar su talento poético.

78. Véase el artículo de Nancy Vickers, “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, *Critical Inquiry*, v. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference, Winter 1981, pp. 265-279, donde la autora presenta una discusión profunda del tema de la fragmentación.

rasgos de la belleza femenina ideal. En *Entre el amor y el deber...*, en una escena en el segundo libro, Reinaldo describe varias partes físicas de su amada:

Ella arrancaba al piano acordes celestiales, mientras sus labios brotaban melodías empapadas de amor; sus manos, finas y bellas, rivalizaban en blancura con las teclas de marfil del instrumento: eran un ampo de nieve; rubias guedejas, perfumadas y ondulantes, caían sobre sus espaldas admirablemente modeladas. Su voz argentina se dejaba oír en raudales de dulzura [...] Estar al lado de la mujer amada, aspirando su aliento, mirando el fulgor de sus amados ojos, la voluptuosa ondulación de su casto seno.⁷⁹

Es evidente que Reinaldo identifica a su amada no como figura completa sino más con sus partes individuales. De ella describe en un párrafo: los labios, las manos, las guedejas, la espalda, la voz, el aliento, los ojos y el seno. Todas estas descripciones permiten deconstruir a la mujer y no verla en su totalidad. Ángela, como Laura en el *Cancionero*, está presentada por partes. Siguiendo la tradición petrarquesca, la descripción de Reinaldo fortalece la importancia de dar ciertas características a la mujer idealizada, como en el soneto XC del *Cancionero*,⁸⁰ en él, Petrarca ofrece tropos comunes de la mujer idealizada: pelo rubio como el oro, ojos como luces, una cara educada, un paso divino y una voz sobrehumana.

La segunda manifestación poética en la novela de Monsalve se encuentra cuando Federico canta el amor que siente por Lucila. El tema recurrente de la fragmentación de la mujer amada aparece otra vez en los siguientes tercetos:

79. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 55-56.

John Freccero escribe al respecto: "Las virtudes [de Laura] y sus bellezas son esparcidas como los objetos de adoración fetiche: sus ojos y cabello son como oro y topacio sobre la nieve, mientras el perfil de su cara está perdido; sus dedos son como marfil y rosas o perlas orientales, sus ojos son las estrellas de los polos, sus brazos son ramas de diamantes. Como la poesía que la celebra, ella consigue inmortalidad al precio de la vitalidad e historicidad. Cada parte de ella tiene la importancia de su totalidad como persona; se queda la tarea del lector para hilar sus cualidades preciosas en una unidad idealizada". J. Freccero, "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", p. 29.

80. Al aura el pelo de oro ví esparcido / que en mil sedosos bucles lo volvía; / la dulce luz sobremanera ardía / de aquellos ojos que hoy tanta han perdido; // el rostro de cortés color teñido, / no sé si es cierto o falso, ver creía: / si en mi pecho amorosa yesca había, / ¿quién, porque ardió, se siente sorprendido? // No era su caminar cosa mortal, / sino de forma angélica; y sonaba / su voz como no suena voz humana. // A un celestial espíritu miraba, / A un sol vivo; y si ya no fuese igual, / Porque distienda el arco no me sana. Á. Crespo, "Introducción", en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 262.

Morena de ojos fulgentes,
 De tez sonrosada y pura,
 Es mi querida;
 Única estrella que alumbra
 La oscura y lóbrega noche
 De mi vida.
 Es cual aurora del cielo
 Y ondina de nuestros ríos
 Mi hechicera;
 Mariposa en los vergeles,
 Y entre las flores de Mayo
 La primera.
 Ilusión de mi esperanza
 Arcángel de mi destino
 Eres, hermosa;
 Lira de inspiradas cuerdas,
 Paloma de nuestros valles
 Candorosa.
 Panal de miel perfumado,
 Raudal de tiernos afectos,
 Eres, Elisa.
 Flor bañada de rocío,
 Inclinada en linfa pura
 Por la brisa.⁸¹

Federico canta la belleza de su amada Lucila. La presencia de la vihuela y el canto es importante porque fortalece la musicalidad de las estrofas. Las varias composiciones poéticas en el *Cancionero* de Petrarca debieron haber sido acompañadas con música. Así, la amada de las estrofas aparece como la mujer ideal petrarquesca, salvo que aquí es morena; Federico canta sobre sus ojos brillantes que son, otra vez, como dos estrellas, y su tez, que tiene, como ya se notó antes en la octava de Boiardo, los dos colores tradicionales: el blanco y el sonrosado. De esta manera, Federico utiliza la naturaleza en todas sus formas para cantarle a la amada. Ella ocupa distintos lugares y se vuelve diferentes personas y entidades: ninfa, hechicera, arcángel, Elisa; además de tomar otras formas: estrella, aurora, mariposa, lira, paloma, panal, raudal, flor. Todo esto podría simbolizar que la mente de Reinaldo se ocupa de Lucila tanto como ella aparece omnipresente en las personas y los objetos del canto.

81. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 78-79.

La brisa es un elemento extremadamente importante en la poesía petrarquesca porque es el símbolo de la amada de Petrarca y el aura representa un juego de palabras con el nombre 'Laura'. No es un accidente que este canto en la novela de Pozo Monsalve termine con la imagen de una flor sujeta a los placeres y a los caprichos del viento. Además, el soneto XC anteriormente presentado, comienza con el verso, "Al aura el pelo de oro vi esparcido". Ángel Crespo escribe el significado de la brisa: "[...] dígame otro tanto de la identificación, en principio de origen fonético, de Laura con l'aura, es decir, el aire, que termina por hacer de la amada un elemento vivificador del poeta".⁸² La novela misma termina con un apóstrofe de Reinaldo al Ecuador, junto con la presencia de algunas brisas que seguramente simbolizan lo imprevisible y evocan el recuerdo de Ángela. Reinaldo dice: "Ojalá, Ecuador idolatrado, [...], que las brisas de tu horizonte, sean brisas de ventura, y que un porvenir brillante y glorioso te haga tan feliz cual mi corazón ansía".⁸³

CONCLUSIÓN

En estas páginas se realizó un análisis de los ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber...* de Teófilo Pozo Monsalve. Se han destacado diversas referencias y la noción de intertextualidad genettiana así como su concepción de la relación y de la copresencia entre dos o más textos para señalar la manera en que la novela se relaciona con el canon literario italiano y la poesía italianizante. Martínez Fernández explica: "[El] conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del textual actual".⁸⁴ Evidentemente, Pozo Monsalve tenía un conocimiento de las letras italianas, porque el uso de la poética petrarquesca, las referencias a los poemas épicos de caballería renacentistas y la fuerte resonancia de las letras italianas del siglo XIX son elementos notables en la composición de la novela. Además, es muy posible que Reinaldo muestre una fuerte semejanza autobiográfica con el autor; ya que él es el prototipo de la figura del héroe romántico, del intelectual introspectivo, del soldado patrió-

82. Á. Crespo, "Introducción", en F. Petrarca, *Cancionero*, pp. 96-97.

83. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 98.

84. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria...*, p. 38.

tico y del amante apasionado que busca significado en su existencia atormentada. A fin de cuentas, quiere serenidad y expiación para sus aflicciones amorosas.

El amor entre Reinaldo y Ángela es verdadero pero nunca se cumple; incluso la misma naturaleza aparece con un sentido místico y simbólico que hace de la novela un símbolo de su época y del estilo romántico; en el cual, los petrarquismos a la vez que contribuyen a realzar el tipo de amor representado, muestran la imitación y la recreación de las imágenes poéticas de la Laura del *Cancionero*. De esta manera, la presencia de la literatura italiana reverbera en toda la obra de Pozo Monsalve, por lo que puede inferirse que el joven ecuatoriano era un buen lector y estaba versado directa o indirectamente en el fenómeno de los petrarquismos y de la tradición literaria italiana, los cuales se hacen evidentes por medio de la intertextualidad que se identifica en *Entre el amor y el deber*. ☞

Fecha de recepción: 14 enero 2011
Fecha de aceptación: 14 marzo 2011

Bibliografía

- Agoglia, Rodolfo (estudio introductorio y selección), *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1980.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, edit. Lanfranco Caretti, 2 v., Torino, Giulio Einaudi, 1992.
- Barthes, Roland, "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis* XV, París, 1968, pp. 1013-1017.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, edit. Ricardo Bruscaagli, 2 v., Torino, Giulio Einaudi, 1995.
- Cavallo, Jo Ann, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Crespo, Ángel, "Introducción", en Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Fóscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacobo Ortiz*, Milano, Rizzoli Libri, 1998.
- *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, trad. Stella Mastrangelo Puech, México D.F., Conaculta, 2000.
- Freccero, John, "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", en Patricia Parker y David Quint, eds., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pp. 20-32.
- Gérard, Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

- Greene, Roland, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago University Press, 1999.
- Kristeva, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, edit. Niccolò Gallo y Cesare Garbali, Torino, Einaudi, 1993.
- Lewis, C.S., *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1977.
- Lloret Bastidas, Antonio, “Apéndice”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: Escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- Lollini, Massimo, “En el centenario de la novela cuencana de la Restauración”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: Escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- “Scrittura e alterità in Francesco Petrarca”, en *Annali d’Italianistica*, No. 19, 2001, pp. 71-91.
- Manfredi, Valerio, y Máximo Foreword, *Last Letters of Jacobo Ortiz*, By Ugo Fóscolo, Londres, Hesperus Press Limited, 2002.
- Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi: Storia Milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*, Milano, Oscar Mondadori, 1990.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Editorial Gredos, 1997.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Intro. Alberto Chiari, Milano, Oscar Mondadori, 1985.
- *Cancionero*, trad. Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Pezuela, Capitán General D. Juan de la, traducción, *Orlando furioso: poema heroico de Ludovico Ariosto*, v. 2, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, edit. Antonio Lloret Bastidas, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- Reynolds, Barbara, Introducción y traducción, *Orlando furioso (The Frenzy of Orland): A Romantic Epic by Ludovico Ariosto*, v. I & II, London, Penguin Books, 1975.
- Sorolla, M. Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Spindler, Frank MacDonald, *Nineteenth Century Ecuador: A Historical Introduction*, Fairfax, Virginia, George Mason University Press, 1987.
- Vickers, Nancy J., “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, en *Critical Inquiry*, v. 8, No. 2, *Writing and Sexual Difference*, Winter, 1981, pp. 265-279.

La “intención preexistente” del intelectual y la focalización en *Campana y campanero* (1891), de Honorato Vázquez

DANILO GARCÍA BERNAL

Investigador independiente

RESUMEN

Honorato Vázquez, al afirmar que la literatura nunca podría ser industria, aplicaba en su obra algo que, como intelectual, entendía como verdad absoluta. No obstante, al escoger la complicada focalización narrativa que presenta su texto, se explicita como un hábil escritor que emplea procedimientos discursivos que son elementos estructuradores de la composición textual narrativa, que se ofrece ya como una estructura analizable en diferentes planos y niveles y compuesta por diferentes voces; aspectos que darán su especificidad a la novela como género en el siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Focalización narrativa, el intelectual, preexistencialismo católico, identidad ecuatoriana.

SUMMARY

Upon affirming that literature could never be a form of industry, Honorato Vázquez applied in his work something that he, as an intellectual, understood as an absolute truth. Nevertheless, by choosing a complex narrative focalization in his text, he specifies himself as an skillful writer who employs discursive procedures that are structural elements of the narrative textual composition, which is offered already as an analyzable structure in different aspects and levels, and composed by different voices; aspects that will give its specificity to the novel as a genre in the 20th century.

KEY WORDS: Narrative Focalization, The Intellectual, Catholic Pre-Existentialism, Ecuadorian Identity.

INTRODUCCIÓN

HONORATO VÁZQUEZ (1855-1933) en *Arte y moral*¹ habla del arte hermanado con la fe, y manifiesta una clara oposición al arte por el arte como era presentada por la literatura de fin de siglo XIX en Hispanoamérica. Esta apreciación abre las posibilidades de comprender la obra literaria de este intelectual ecuatoriano, no solo en cuanto a sus posturas sobre lo literario, sino también en cómo utilizó su escritura como instrumento, tanto para proyectar su ideología política, como para combatir la reforma liberal alfarista que socavaba el poder conservador en Ecuador en los últimos años de ese siglo.

Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual* establece que:

[E]l intelectual está situado históricamente y socialmente en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos –temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc.–.²

Por otra parte, Edward Said, en *Representaciones del intelectual*, habla de la manera en que Gramsci establece dos tipos de intelectuales: los tradicionales y los orgánicos. A estos últimos los caracteriza como “directamente conectados con clases o empresas que se sirven de los intelectuales para organizar intereses, aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen”.³ Partiendo de estas observaciones sobre el intelectual y su relación con quienes se comunica, en este ensayo se explorará el rol de Honorato Vázquez como intelectual en su momento y lugar históricos, así como en el lugar que ocupaba en el campo intelectual ecuatoriano; además de los códigos comunes entre él, como autor, y los receptores a los que se dirigió en sus escritos, para en-

-
1. “La pluma no es, amigos míos, instrumento de industria. ¡Cómo podría serlo! [...]. Cuando el Arte guarda sus nobles fueros, el arte literario jamás puede ser industria”, Honorato Vázquez, *Arte y moral: discursos, lecciones*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1889, p. 38.
 2. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002, p. 41.
 3. Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 23.

tender la posible “intención preexistente” en su novela corta *Campana y campanero*.⁴

Honorato Vázquez fue abogado, diputado, diplomático, miembro del Partido Conservador, escritor, profesor, pintor y, ante todo, un intelectual de su época. Nació en Cuenca, Ecuador, el 21 de octubre de 1855 y murió en la misma ciudad el 26 de enero de 1933. Estudió en el Colegio Nacional de la ciudad y, posteriormente, se recibió con un título en Derecho en la universidad. Ejerció como profesor del Colegio Nacional y del Seminario. En 1878, durante la dictadura del general Ignacio de Veintemilla, el gobernador ordenó el rechazo de su grado universitario y, posteriormente, lo condenó al destierro en 1880. Vázquez salió al Perú, donde vivió y ejerció como profesor del Instituto Científico de Lima. Luego de más de dos años de destierro, regresó a Ecuador.

En 1875 hizo su primera publicación al instalarse la Sociedad Filarmónica y, al año siguiente, publicó “Cuestiones Gramaticales” en el periódico *La Luciérnaga*. En 1877 junto a Miguel Moreno, editó “Sábados de Mayo” y en 1878, “Virtud e hidalguía mal interpretada”. En 1885 *En el destierro: hojas literarias y Poesía y crítica*. Ese mismo año, fue nombrado Secretario del Interior y Relaciones Exteriores. El 11 de febrero de 1886 ingresó a la Academia Ecuatoriana de la Lengua presentando un discurso sobre el “Tratado de la belleza de Juan Montalvo”; ese mismo año dio a conocer: *Discurso pronunciado en la clausura del Congreso Eucarístico* y, en 1889, *Arte y moral*. Posteriormente trabajó como diputado en la Asamblea Constituyente. En 1891, salió *Campana y campanero* en la *Revista Ecuatoriana* y *Ley de instrucción pública: concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. En 1892 fue nombrado Secretario del defensor ecuatoriano y publicó *Memoria Histórico-jurídica*. Representó a Ecuador en el Perú y en España en asuntos limítrofes. En este largo período hizo circular diversos escritos de temas relacionados con litigios limítrofes. Otras publicaciones suyas fueron: *Contra la ley de patronato* (1899); *Cuestiones religiosas en el Senado* (1904); *Segundo memorándum* (1905); *Exposición ante s. m. c. don Alfonso XIII en la demanda de la República del Ecuador contra la del Perú sobre límites territoriales* (1906); *Li-*

4. Al efectuar esta afirmación, aquí se tiene en cuenta la diversidad de usos y concepciones que se tenían de la ficción durante el siglo XIX y la falta de concreción que existió hasta ya bien entrado el siglo XX sobre los conceptos de novela, novela corta, cuento, etc.

tigio de límites entre el Ecuador y el Perú: el epílogo peruano (1907); *Litigio de límites entre el Ecuador y el Perú: el epílogo peruano; memorándum para el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador* (1907); *Defensa de los intereses católicos en el Ecuador* (1908); *Algo más acerca de la frontera ecuatoriano-peruana, cartas al Excmo. Sr. D. Honorato Vázquez, Ministro plenipotenciario y Enviado Extraordinario del Ecuador en misión especial á propósito del dictamen jurídico emitido acerca de esta materia por varios distinguidos juriconsultos españoles* (1908); *Litigio de límites entre el Ecuador y el Perú. El Memorándum final del Perú. Contramemorándum de Honorato Vázquez, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario del Ecuador en misión especial* (1909); “Piedad y letras” en diversas revistas y periódicos (1915 y años posteriores); *Tratado del sable* (1916); *La obra poética de Crespo Toral, discurso* (1917); *Bien hablado, bien rezado* (1919 y 1923); *El Quichua en nuestro lenguaje popular* (1921 y ediciones posteriores); *Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa (1653-1736)* (1921); *Un cura gallero* (1921); *San Jerónimo y sus discípulas* (1922); *Raza española* (1922); *Isabel la Católica, conferencia de Honorato Vázquez en el Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay con motivo de la Fiesta de la Raza* (1922); *San Francisco de Sales* (1923); *Unción, apunte filológico* (1923); *Acción del pontificado* (1923); *Contribución a los trabajos de la Real Academia Española sobre el diccionario de la lengua* (1923); *El idioma castellano en el Ecuador* (1925); *El oficio del santísimo sacramento de Santo Tomás de Aquino* (1925); *Tres notables paráfrasis castellanas del salmo Judica me Deus* (1925); *También en España, errores de lenguaje* (1926); *Santa Teresa de Jesús, su espíritu varonil* (1926); *Jesucristo, primogénito de la creación* (1926); *Ecos del destierro* (1933); *Cristo Rey* (1933); *Reparos sobre nuestro lenguaje usual* (1934); *Anotaciones a la Gramática de la Academia Española* (1936). Honorato Vázquez participó en el Rectorado de la Universidad del Azuay en julio de 1908, enero de 1911, enero de 1912, diciembre de 1922. También se dedicó a la pintura y dejó 64 cuadros.⁵

5. Cfr. Julio Tobar Donoso, *Los Miembros de Número de la Academia Ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia, 1875-1975*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1976, pp. 190-203.

ECUADOR: 1890-1900

1891 fue el año de publicación de la obra *Campana y campanero* que interesa en este acercamiento. El contexto histórico en que se publica la obra fue la última década del siglo XIX en Ecuador; la cual se caracterizó por los enfrentamientos militares. Por una parte, estaban las montoneras liberales de origen popular y, por la otra, el ejército de la oligarquía.⁶ Era la disputa del poder entre el pasado colonial de los grandes oligarcas apoyados por la Iglesia y las nuevas fuerzas surgidas del pueblo raso y eminentemente originario del campo. El líder de la insurgencia armada liberal fue Eloy Alfaro, quien lanzó una campaña militar en 1882 contra la dictadura de Ignacio de Veintemilla, y fue fundamental en la derrota del dictador. En lo político, a pesar del triunfo militar de la insurgencia liberal, el control lo ejerció una coalición de políticos liberales y conservadores durante 11 años, lapso que fue denominado el “Período progresista”. Fue una década altamente represiva en Ecuador. El gobierno aplicó medidas de control como el estado de sitio y la supresión de protestas sociales por medio del ejército. Sumado a lo anterior, la corrupción gubernamental fue desde los arreglos fraudulentos en la negociación de la deuda externa con Inglaterra, hasta la entrega de territorios a acreedores, llegando a extremos como el sonado escándalo de la venta de la bandera en 1894, durante el gobierno de Luis Cordero.

La represión generalizada y las protestas extendidas a nivel nacional condujeron al estallido revolucionario de 1895, convocado por Eloy Alfaro en una proclama desde Managua:

Solamente a balazos dejarán vuestros opresores el poder, que tienen únicamente por la violencia. Pensar de otro modo equivale a dar tregua a tenebrosas intrigas. [...] Sin sacrificios no hay redención... La libertad no se implora como un favor, se conquista como un atributo inmanente al bienestar de la comunidad. Afrontemos, pues, resueltamente los peligros, y luchemos por nuestros derechos y libertades, hasta organizar una honrada administración del pueblo y para el pueblo.⁷

La revolución triunfó al derrotar al gobierno de Cordero, pero desató una disputa por el poder entre los seguidores liberales de Alfaro y los oligarcas

6. Jorge Núñez Sánchez, *Ecuador en el siglo XIX*, Quito, ADHILAC, 2002, p. 92.

7. *Ibid.*, p. 92.

y burgueses. Finalmente, Alfaro accedió al poder pero teniendo como contrapeso a la oligarquía. Esto condujo a enfrentamientos militares a nivel nacional a pesar de los intentos de conciliación de Alfaro con las diferentes fuerzas de poder, representadas en la oligarquía conservadora fuertemente respaldada por la Iglesia. En la segunda mitad de 1895 se consolidó la toma del poder por parte del ejército alfarista y se dio inicio a las reformas liberales que se resumieron en el “Decálogo Liberal”, publicado en el periódico *El Pichincha*, que proclamaba:

- Decreto de manos muertas.
- Supresión de conventos.
- Supresión de monasterios.
- Enseñanza laica y obligatoria.
- Libertad de los indios.
- Abolición del concordato.
- Secularización eclesiástica.
- Expulsión del clero extranjero.
- Ejército fuerte y bien remunerado.
- Ferrocarriles al Pacífico.⁸

Esta revolución de carácter laico y con inclinaciones de libre pensamiento y tolerancia, se vio enfrentada al orden oligárquico confabulado con la Iglesia, dominada por altos preladados extranjeros. Además, los liberales no compartían todos los postulados de la Revolución alfarista; esto se hizo más notorio en el debate de 1896-1897 sobre la propuesta de los liberales radicales que propugnaban la libertad de cultos y la defensa por parte de los liberales de la vieja escuela como también de los conservadores, que demandaban el reconocimiento de la religión católica como la oficial de Ecuador.

El gobierno de Alfaro, entre 1895 y 1901, se caracterizó por la lucha armada ante la arremetida bélica de las fuerzas de la oligarquía conservadora, apoyadas por la Iglesia. El gobierno liberal hizo concesiones con la oligarquía conservadora en búsqueda de la paz, y esto condujo a la elección, en 1901, del candidato de tendencia conservadora, Leonidas Plaza. A finales del siglo XIX, los conservadores trataban de retomar el poder político y la ideología ultra católica ante las reformas liberales populares. El país se debatía entre estas fuerzas internas y las injerencias del Vaticano por validar el acuerdo hecho

8. *Ibid.*, p. 103.

con el gobierno de García Moreno para mantener su férreo poder religioso y las prebendas obtenidas con el acoso militar de los conservadores a nivel nacional y desde el territorio colombiano, con el apoyo del gobierno conservador de Miguel Antonio Caro.

En esta década álgida para Ecuador, Honorato Vázquez ejerció como representante diplomático en los asuntos limítrofes con Perú. También participó en el debate de la Asamblea Constitucional sobre la reforma del artículo 12 de la Constitución en relación con la religión católica, defendiendo la postura de los conservadores en contra de la reforma. Además, defendió la posición del Vaticano en el asunto del acuerdo hecho durante el gobierno de García Moreno.

CAMPANA Y CAMPANERO, 1891

Pasando a la obra literaria de Vázquez, que abarca el ensayo, la poesía y la narrativa, nos concentraremos en una de sus novelas cortas publicada en 1891 en la *Revista Ecuatoriana: Campana y campanero*. Esta trata del niño Adán-Gorrión, hijo de la sacristana y huérfano de padre, quien vive bajo el campanario de la iglesia del pueblo con su madre y su hermano mayor, Tomás. Gorrión cree las historias que su madre le ha contado sobre cómo los toques de las campanas son la voz de Dios. Esto despierta su curiosidad, y a pesar de la prohibición expresa de su madre de subir al campanario, sucumbe a la tentación y sube. Luego de satisfacer su curiosidad, el niño tiene más cuestionamientos que respuestas y da muestra de duda ante la afirmación de la progenitora de que el sonido de las campanas es la voz de Dios; así, se pregunta a dónde se dirige ese sonido. Luego, ocurre la muerte del hermano mayor, Tomás, por lo cual lo invade el dolor. Posteriormente, la campana mayor del campanario se resquebraja y en el pueblo deciden bajarla de la torre para derretirla y fundirla de nuevo. El chico no quiere esta nueva campana y le dice esto en la tumba a su hermano. Al día siguiente, encuentran al niño muerto en ese mismo lugar. Gorrión va al cielo y Dios le dice que pondrá su voz en la nueva campana para que solo la oiga la madre. Desafortunadamente, la progenitora no soporta escuchar la nueva campana y le pide al cura que no la toquen más. Tiempo después, muere la sacristana. Hacia el final de la novela, el narrador se dirige a Teresa, mencionada en la dedicatoria del epígrafe, para decirle que Dios será bendito por todas sus acciones, y también para indicarle que él

mismo había tocado la campana antigua y la nueva, y que había sido uno de los “asesinos” que habían participado en las burlas hacia la campana rota.

Ahora bien, para intentar explicar lo que llevó a Vázquez a crear esta novela, se abordará la función como intelectual que el autor desarrolló, empleando la perspectiva de Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*:

La relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual.⁹

En este orden de cosas, el sistema de las relaciones sociales en que Honorato Vázquez crea y publica *Campana y campanero* fue el siguiente: Ecuador se encontraba en un momento de conflictos políticos, militares e ideológicos entre el viejo orden establecido por las élites conservadoras apoyadas por la Iglesia y los liberales alfaristas. En medio de estas discrepancias, el control otorgado a la Iglesia sobre la educación y la conciencia de la gente era, en general, un factor álgido de disputa. Los liberales procuraban una nación laica, de mayor apertura económica e ideológica y el reconocimiento de la libertad de cultos. Honorato Vázquez, criado dentro de la tradición católica en Ecuador durante el siglo XIX, era un firme creyente en Dios como explicación y sentido de las cosas. Ser ecuatoriano en el siglo XIX era ser católico a la manera de entender de los conservadores de la época y de una gran porción de los liberales. A pesar de no ser un hombre rico o heredero de tierras, como lo eran los oligarcas conservadores que habían detentado el poder en su mayoría desde las guerras de independencia de España, Honorato Vázquez estaba ligado a esta ideología conservadora a causa de su formación familiar y de su educación dentro de una tradición católica y conservadora. Al ejercer cargos públicos, especialmente como diplomático, y al participar en el Senado, obtuvo y detentó un cierto grado de poder y un campo de influencia en grandes decisiones, como cuando la Cámara de Diputados aprobó y envió el proyecto de ley para suprimir el artículo 12 en la Convención Nacional de 1896-1897, que decía: “La Religión de la República es la católica, apostólica,

9. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002, p. 9.

romana, con exclusión de todo culto contrario a la moral. Los Poderes Públicos están obligados a protegerla y hacerla respetar”.¹⁰

Honorato Vázquez, en su vehemente defensa de la religión católica ante el Senado, desde su perspectiva de conservador, esgrimió el siguiente argumento:

El Catolicismo en el Ecuador es inherente a la nacionalidad, está encarnado en ella, es la historia misma del pueblo ecuatoriano; y así los artículos constitucionales relativos a la Religión Católica que se han sucedido hasta hoy en la serie de las Constituciones que nos han regido, no son otra cosa que la declaración de un hecho, la confirmación de la historia ecuatoriana y el consiguiente acatamiento a los derechos de la Religión Católica en la República del Ecuador.

En la fe católica ha vivido y vivirá este pueblo cuya historia viene a desconocer, a alterar el proyecto, sin derecho alguno, sin lógica, sin justicia, ya que trae consigo la alteración de la historia y ofende los fueros de nuestra conciencia, la integridad de nuestra fe; violación de derechos contra la que protestan mi voz de católico y mi carácter de representante de un pueblo católico, mi educación religiosa en el hogar, mi puesto de ciudadano católico en el Estado.¹¹

Vázquez planteaba la religión católica como factor definidor de la identidad, de la historia y de la nacionalidad ecuatorianas, y tajantemente excluía en su análisis la participación en el ser ecuatoriano de cualquier otro grupo que profesara un culto diferente, aunque este o estos fueran anteriores a la presencia de la Iglesia católica en América. Para él, no existía historia antes de la presencia del catolicismo en estos territorios. Su perspectiva era radicalmente conservadora, en comunión con el viejo orden colonial en lo que concernía a la función de la Iglesia y de la religión católica en Ecuador; además, mostraba una clara oposición a la propuesta reformadora radical de declarar a la República del Ecuador como un país laico y el otorgar la más amplia libertad de cultos. Vázquez escasamente aceptaba que existieran otros que no fueran católicos en su país, cuando dijo: “La casi totalidad del pueblo ecuatoriano es católica. ¿En el haber acaso un cinco por mil de ciudadanos que no lo sean? ¿Y a cifra tan diminuta se lo ha de subyugar al pueblo de Ecuador?”.¹²

10. Honorato Vázquez, *Defensa de los intereses católicos en el Ecuador*, Cuenca, Imp. Gutenberg, Castro y Cía., 1908, p. 91.

11. *Ibid.*, pp. 92-93.

12. *Ibid.*, pp. 94-94.

Luego de tan ardua defensa del catolicismo presentada por el conservador Vázquez, y con el apoyo incluso de los liberales en el senado, se aprobó el artículo 12 y lo máximo que se logró reformar al respecto fue la inclusión del artículo 13 que indicaba: “El Estado respeta las creencias religiosas de los habitantes del Ecuador y hará respetar las manifestaciones de aquellas. Las creencias religiosas no obstan para el ejercicio de los derechos políticos y civiles”.¹³

Lo anterior muestra el fuerte ingrediente que la religión católica representaba en las relaciones sociales que afectaron a Vázquez y al proceso de creación de su obra literaria. Para él, el catolicismo y el culto a Dios eran verdades absolutas, lógicas e irrefutables desde su fe. Como un hombre altamente educado, literato, conocedor profundo de la lengua, de las leyes y de la ideología preponderante del momento, puso su bagaje intelectual al servicio de su convicción y de su postura política, lo cual se hace evidente en su obra literaria de fuerte contenido religioso.

De este modo, la narración de *Campana y campanero* ofrece una historia contada esencialmente por un narrador heterodiegético,¹⁴ y con el recurso de una focalización¹⁵ que fluctúa entre focalización interna,¹⁶ a través

13. J. Núñez Sánchez, *Ecuador en el siglo XIX*, p. 104.

14. “La expresión narrador *heterodiegético*, introducida en el dominio de la narratología por Genette (1972: 251 y ss.), designa una particular relación narrativa: aquella en la que el narrador relata una historia a la que es extraño, una vez que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo *diegético* en cuestión. [...] el narrador *heterodiegético* tiende a adoptar una actitud *demiúrgica* con relación a la historia que cuenta, surgiendo dotado de una considerable *autoridad* que normalmente no es cuestionada; predominantemente el *narrador heterodiegético* se expresa en tercera persona, traduciendo tal registro la alteridad mencionada, lo que no impide, tengámoslo en cuenta, que el *narrador heterodiegético* enuncie puntualmente una primera persona que no es suficiente para cuestionar las dominantes descritas”. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 160.

15. “[L]a *focalización* puede ser definida como la representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea el de un personaje de la historia, ya el de un *narrador heterodiegético*; consecuentemente, la *focalización*, además de condicionar la cantidad de información vehiculada (eventos, personajes, espacios, etc.), condiciona su *cualidad* para traducir, por así decirlo, cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a esa información. De ahí que la *focalización* deba ser considerada un procedimiento crucial de las estrategias de *representación* que rigen la configuración discursiva de la historia”. *Ibid.*, p. 101.

16. “La *focalización interna* corresponde a la institución del punto de vista de un personaje incrustado en la ficción, lo que normalmente resulta de la restricción de los elementos informativos para relatar en función de la capacidad de conocimiento de ese personaje. Erigido en sujeto de la *focalización*, el personaje desempeña entonces una función de

de Gorrión, el protagonista, privilegiando a este más que a otro personaje; focalización externa,¹⁷ por medio de la cita de diálogos; y focalización omnisciente¹⁸ en la mayor parte del texto hasta que el protagonista muere. A partir de este punto en el relato, el narrador fluctúa entre heterodiegético y homodiegético,¹⁹ que, de acuerdo a la subclasificación dada por Nieragden en “Focalization and Narration” y tomando en cuenta su función en el relato de *Campana y campanero*, se trata de un narrador “testigo-participante”.²⁰ Este último tipo de narrador homodiegético y testigo participante es quien presenta el desenlace de la novela.

Paralela a esta fluctuación de tipo de narrador, en la parte final del relato se aprecia que la focalización es esencialmente interna a través del narrador testigo-participante y, con algunas excepciones, pasa a la focalización omnisciente o a la externa, en menor medida, por medio del recurso del diálogo entre los personajes. Esta técnica narrativa compleja le permite al autor varias ventajas: primero, brinda una sensación de mayor verosimilitud e inmediatez a lo relatado desde la percepción del protagonista; segundo, el recurso del diálogo citado complementa y refuerza la sensación de inmediatez de los eventos presentados e incrementa la verosimilitud; tercero, el recurso de permitir la percepción del interior del protagonista y los juicios y sensibilidades del narrador, delimita el mundo representado para poder resaltar la

focalizador, filtro cuantitativo y cualitativo que rige la representación narrativa. Lo que se cuestiona no es, pues, estrictamente aquello que el personaje ve, sino de un modo general lo que cabe dentro del alcance de su campo de conciencia, esto es, lo que es alcanzado a través de otros sentidos, además de la vista, así como lo que ya es conocido previamente y lo que es objeto de reflexión interiorizada”. *Ibid.*, p. 102.

17. “La *focalización externa* está constituida por la estricta representación de las características superficiales y materialmente observables de un personaje, de un espacio o de ciertas acciones; sin otro fin que no sea el de limitar la información facultada al exterior de los elementos diegéticos. La *focalización externa* surge a veces de un esfuerzo del narrador; en el sentido de referirse de modo objetivo y desapasionado a los eventos y personajes que integran la historia”. *Ibid.*, p. 101.
18. “[T]oda representación narrativa en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, pudiendo, por eso mismo, facultar las informaciones que crea pertinentes para el conocimiento minucioso de la historia”. *Ibid.*, p. 104.
19. “[E]s la entidad que vehicula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de que carece para construir su relato”. *Ibid.*, p. 161.
20. Para las subclasificaciones de narrador homodiegético y en particular el caso del narrador testigo-participante cfr. Goran Nieragden, “Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements”, en *Poetics Today*, v. 23, No. 4, 2003, pp. 685-697.

intención preexistente en esta novela de exaltar a Dios como explicación y razón de la vida humana.

Ahora, se explorarán en detalle las técnicas y temáticas presentes en *Campana y campanero* para entender la relevancia de esta novela. El autor escoge un protagonista niño, afectado por las historias que la madre le cuenta sobre Dios, la Virgen, los ángeles y en particular sobre cómo la voz de Dios está en las campanas que la progenitora toca como sacristana de la iglesia. El niño inicialmente cree lo que ella le dice, pero luego lo cuestiona y trata de comprobar por sus propios medios, en un proceso de experimentación. Esto hace que despierte a la realidad de las dudas y de los cuestionamientos propios al abandonar la inocencia y la credibilidad tempranas y al entrar al umbral de la razón, de la lógica y del cuestionamiento. Este cambio se hace doloroso y conlleva en el protagonista otros acontecimientos difíciles de entender, y que son reforzadas por su corta edad, como la muerte de su hermano y el resquebrajamiento de su campana favorita. El pequeño no puede comprender estos hechos, situación que lo sume en un sufrimiento y un dolor tan intensos que le producen la muerte. Sin embargo, aunque el deceso del pequeño es el golpe final de esa caída que se inicia con los cuestionamientos a las historias de la madre, este desenlace final le presenta a Gorrión una nueva etapa en el cielo, junto a su hermano y con Dios como benefactor y razón máxima de la existencia. Se trata de una novela que claramente hace paralelos con la caída del Edén, al mostrar lo efímero de la vida terrenal y al elevar a Dios como razón y sentido últimos de la vida humana.

Ahora bien, el uso de niños como protagonistas fue algo derivado de la teología católica, a la que Vázquez no era ajeno dada su formación religiosa y culta en Ecuador durante la segunda mitad del siglo XIX. Los niños como seres puros, frágiles e inocentes eran medios ideales para mostrar procesos de cambio radical en la existencia. Este último concepto lo explica Bárbara B. Aponte en su artículo “El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano” cuando dice: “[...] que fueron las doctrinas de San Agustín las que favorecieron la nueva concepción del niño como ser incorrupto y puro. Dicha doctrina se desarrolló durante siglos y llegó a su máximo apogeo durante el siglo XIX gracias a las ideas románticas”.²¹

21. Bárbara B. Aponte, “El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano”, en *Hispanic Review*, v. 51, No. 2, Spring, 1983, p. 130.

El pequeño y cándido Gorrión de *Campana y campanero*, como protagonista que sufre un proceso de cambio, se presta de manera ideal para mostrar el transcurso que va de la inocencia al difícil despertar del conocimiento y a la decepción, debidos a su obvia vulnerabilidad e ingenuidad infantil. Para mostrar este paso, se privilegia el uso de la focalización interna a través del pequeño, combinada con la focalización omnisciente del narrador heterodiegético. A pesar de la narración en tercera persona que implicaría un distanciamiento, el uso del niño como focalizador permite un acercamiento a sus emociones y percepciones. Sin embargo, la focalización no permanece fija constantemente en el protagonista y fluctúa hacia la madre del pequeño en ciertos momentos, pero, por lo general, manteniendo al protagonista focalizado; de esta manera, el narrador complementa la información sobre Gorrión. Otra variante presente en la parte inicial de la novela es la focalización omnisciente aplicada de manera deliberada para que el narrador emita juicios sobre el protagonista y agregue información que trasciende el plano psicológico y físico de Gorrión y de otros personajes.

Ahora bien, las ventajas de recurrir a un niño como protagonista son las de mostrar un desarrollo que va de la inocencia a la adquisición del conocimiento. Ante la increpación de la madre al niño de que “Dios está llorando porque tú lloras”, el narrador explica: “Y el Gorrióncillo abría unos ojazos llorosos y se ponía a buscar a Dios por el ámbito de la tienda”.²² El niño cree lo que la madre le dice sobre Dios y el pequeño lo busca por todas partes ya que debido a su corta edad, su entendimiento requiere de lo concreto, de lo visible y de lo palpable como lo explica la psicología infantil.²³ El pequeño Gorrión obedece a su madre, y ella, como única figura de autoridad en el hogar, ejerce un gran control sobre él. El niño ora, cree en todo lo que le dice su progenitora, obedece su autoridad y sigue fielmente todas sus enseñanzas religiosas. Así, ella recurre a figuras venidas de la religión, como el diablo, para controlar al pequeño a través del miedo para que no suba nunca a la torre del campanario porque “el día que subiera, el diablo lo había de empujar a la plazuela”.²⁴ Sin embargo, Gorrión crece y entra a otro momento

22. Honorato Vázquez, *Campana y campanero*, en *Revista Ecuatoriana*, III, XXXVI, Quito, diciembre de 1891, p. 482.

23. Cfr. David Elkind, “The Child’s Conception of His Religious Denomination II: The Catholic Child”, en *The Journal of Genetic Psychology*, 1962, pp. 185-193.

24. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 484.

de su desarrollo psicológico en el que da inicio a hacerse preguntas sobre el porqué de las cosas. Por ejemplo:

Gorrión, ya crecído y viendo que al tirar de la cuerda se oía la voz de Dios, discurrió a su modo y planteó un problema a la madre:

—Si Dios es el que habla, ¿por qué no habla sino cuando usted tira la sogá?²⁵

O tiempo después:

Pasó la época de hacer comulgar al Gorrión con ruedas de molino.

Supo ya que la cuerda pendía del badajo; que el badajo hería la campana; que sonaba esta, ¿por qué? ¿quién lloraba, quién reía dentro de la campana, al doblar, al repicar? Este era el problema que no podía descifrar, desde que la madre, para no hacerle perder la ilusión y poesía y misticismo de sus anteriores invenciones, desvanecidas por el análisis materialista de Gorrión, le dijo: —Todo puede ser, sabihondo. Pero lo que nunca descubrirás es quién llora, quién ríe dentro de la campana, cuando la campana dobla, cuando la campana replica.

Gorrión quedó corrido porque nada pudo descifrar; y despechado siguió otro curso en sus investigaciones.²⁶

Como se puede ver, Gorrión ha pasado de ser un niño crédulo y obediente a uno que no acepta fácilmente las afirmaciones de la madre y cuestiona e investiga para encontrar respuesta a sus dudas. Esta transición permite la exploración de la psicología infantil y de los procesos de evolución y de comprensión de aspectos religiosos; situaciones que se efectúan al mantener al protagonista infantil bien como focalizador, o bien al estar focalizado. De este modo, no hay digresiones de ninguna índole y el narrador se concentra en el niño invariablemente, ya sea por medio de descripciones físicas o de estados psicológicos, de citas de diálogos entre el niño y su madre, o de los juicios que el narrador emite sobre las acciones y las actitudes del protagonista. Por ejemplo, el narrador lo juzga cuando lo tilda de “materialista” en sus análisis,²⁷ lo que es una clara referencia al cuestionamiento de la fe por medio de la razón. La madre representa la fe y Gorrión, con sus cuestionamientos, la duda

25. *Ibid.*, p. 482.

26. *Ibid.*, p. 483.

27. *Ibid.*, p. 483.

venida de la razón. Las indagaciones del niño continúan y a medida que sigue creciendo, esas dudas pasan al deseo de la comprobación física de lo que se esconde en el recinto prohibido de la torre del campanario. Esta persistencia y anhelo de constatación llegan a tal punto que deja de llamarse únicamente Gorrión, para recibir su nombre: “Adán²⁸ –Gorrión estaba tentado: esa soga de las campanas era una especie de víbora–. ‘No tardará el día, –se dijo–, en que todo lo sepa’, y una arruga de resolución infantil pero valerosa se dibujó en la mórbida frentecita de Gorrión”.²⁹

Es la primera mención del nombre del niño en la historia, lo que hace más notoria la relevancia de este aspecto. Además, escoger el nombre Adán para este protagonista es deliberadamente evocador del Adán bíblico que peca y sale expulsado del paraíso o huerto del Edén por comer del árbol del conocimiento. En relación con este aspecto, Leslie Fiedler dice:

Una iniciación es una caída, por medio del conocimiento, a la madurez; detrás de esta persiste el mito del huerto del Edén, la suposición de que saber el bien y el mal es terminar con la alegría de la inocencia y asumir la carga del trabajo, los hijos y la muerte.³⁰ (Todas las traducciones son del autor de este ensayo).

La vida apacible de Adán en el huerto del Edén acatando las reglas de Dios y la vida de Adán-Gorrión bajo la torre del campanario, entregado a la fe católica y obedeciendo a la madre representan la inocencia. En contraste a este estado apacible e inocente, se encuentra la tentación encarnada por el

28. “En Adán hallamos el concepto primigenio de la humanidad: es el primer hombre, el hombre por antonomasia, y el padre común del género humano. Dios, al crearlo, lo sitúa en la cima de la más perfecta especie animada, por lo que no piensa tanto en su prototipo terrestre como celeste. [...] He aquí el verdadero significado de su simbolismo: prototipo celeste hecho de la tierra misma (en hebreo, Adam es tierra y por extensión, hombre), a imagen y semejanza de Dios, que le adornó de la gracia santificante y de la integridad, como cabeza de la humanidad. Pero Adán perdió pronto esta cualidad por su pecado, verdadero ‘peccatum naturae’ que, como una mancha, se ha transmitido hereditariamente al linaje humano, ya que en Adán se hallaba contenida, desde su raíz, la humanidad entera”. J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 43.

29. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 485.

30. Leslie A. Fiedler, “From Redemption to Initiation”, en *The New Leader*, 26, mayo 1958, p. 22.

diablo en forma de serpiente³¹ que convence al Adán bíblico de comer del árbol del conocimiento, y en el caso de Gorrión, la tentación se ve representada en “esa sogá de las campanas como una especie de víbora”³² y que conduce a lo alto del campanario, donde él cree que sabrá todo. Una vez más, se hace presente la simbología bíblica y pertinente a la caída del paraíso con el uso del término “víbora” para describir la sogá. Estas palabras del narrador son un mensaje que debe descifrarse en el sentido bíblico.

En cuanto a la focalización en el último fragmento citado de la historia de *Campana y campanero*, el narrador heterodiegético mantiene la focalización en el niño: “Adán-Gorrión estaba tentado: esa sogá de las campanas era una especie de víbora. ‘No tardará el día, –se dijo–, en que todo lo sepa’ ”; así muestra tanto las sensaciones, como los parlamentos mentales que el pequeño se hace. Luego cambia a una focalización externa cuando describe cómo se dibuja en la frente del niño “una arruga de resolución infantil”; y una vez más varía la focalización a omnisciente para calificar la frente del niño como “mórbida”. Es curioso notar el uso de los términos *arruga* y *mórbida* para describir a un niño. No se trata de una descripción amable del pequeño protagonista. Es más, la palabra *arruga* se convierte en un indicador de envejecimiento, de madurez en el niño; y el uso de *mórbida* para referirse a su frente es un juicio del narrador que lo presenta en una luz negativa. En esta corta cita, el narrador guía con la simbología bíblica de los términos *Adán*, *tentado* y *víbora*, para luego citar los cuestionamientos internos del pequeño, a continuación brindar una descripción externa y poco amable del rostro de Gorrión como un ser con signos de envejecimiento, y finalmente acabar con una calificación negativa no solo de su rostro sino de su actitud, que era resultado de la duda y del deseo de desciframiento del misterio que encerraban las campanas.

Una vez sentadas las condiciones iniciales del protagonista sumido en la inocencia, en la obediencia a la autoridad de la madre y en la aceptación de las convicciones de la fe religiosa, producto de la influencia materna, el relato prosigue con el proceso de crecimiento, duda, cuestionamiento y experimentación por parte de Adán-Gorrión. Para el niño, subir a la torre del campana-

31. “Serpiente: Ofrece notoria diversidad de significaciones simbólicas. Desde la culpa de nuestros primeros padres, la serpiente del Paraíso es una imagen del diablo y en general un símbolo del pecado y de la discordia: evoca al tentador astuto que induce al hombre al pecado”, J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, p. 385.

32. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 485.

rio implicaba varias violaciones al orden establecido. Por una parte, estaba la desobediencia a la madre, figura de autoridad. Por otra parte, el miedo inculcado ante la posibilidad de que el diablo lo lanzara a la plazuela. Sin embargo, el pequeño ya había crecido lo suficiente como para abandonar la edad psicológica de preguntar el porqué de las cosas, lo que le permitió adentrarse en la exploración personal.

Un día, cuando Gorrión se quedó solo en la iglesia, decidió que se lanzaría a satisfacer sus cuestionamientos subiendo a la torre del campanario. Como buen católico creyente, oró y le explicó a Dios:

Señor, yo no le quiero al diablo, ni voy a buscarle; solo voy a ver quién llora, quién ríe en las campanas.

Se asperjó con agua bendita ¡y a las escaleras!

Cada peldaño que subía le ponía nueva fuerza en el corazón; ¡adelante! Le ahogaban las palpitaciones, y se detuvo; miró por un mechinal hacia abajo, y el suelo estaba lejos. ¡Adelante! estaba en el primer piso de la torre, y la plazuela más lejos, y los techos debajo. ... *Sintió* desvanecimiento y se acobardó, pero... las sogas... ...pero las campanas. ...cerró los ojos y santiguándose, como un gato se trepó por las escaleras.

¡Qué maravilla! Las campanas no eran chiquitas como las campanillas del altar, cual desde la plazuela las había conocido *Gorrión*. Los badajos eran tan grandes como su cabeza.³³

Luego de una exploración detallada de las sogas, de las campanas, de tocar las campanas y tratar de ver quién estaba allí y a dónde se dirigía el sonido de las campanas, Gorrión no logró descifrar el misterio. El narrador describe la exploración del niño utilizando términos propios de los sentidos: “registró con los ojos”, “tomó las cuerdas”, “se puso a oír”. Esta terminología enfatiza la experimentación en el plano físico que el niño intenta infructuosamente; y también refuerza una vez más el contraste entre la fe y lo material ya expuesto anteriormente.

El fallido experimento de Gorrión da inicio al proceso de caída del pequeño por medio de la maduración adquirida por el conocimiento. Es un proceso que se manifiesta en diferentes aspectos. Por una parte está la caída psicológica de la decepción luego de lograr la meta de subir a la torre del campanario. Una vez que llega a lo más alto de la torre, el narrador dice:

33. *Ibid.*, p. 485.

¡Oh portento! El mundo era tan amplio, ¡qué horizontes! Las casas abajo; los hombres que andaban por las calles, unos granos de mostaza; y él, *Gorrión*, tan arriba, tan sobre todo, tan soberano de sí mismo, tan grande, tan dueño de las sogas.³⁴

Esta sensación de triunfo es efímera ya que una vez que todos sus intentos para tratar de tocar las campanas, ver y oír no arrojan ninguna respuesta comprobable por los sentidos, el narrador explica:

Estaba vencido. No sabía, pues, nunca el misterio encerrado en las campanas. Púsose contra la baranda de una de las ventanas del campanario. La tierra que tenía a sus pies le importaba un pito: una vaguedad llena de tristeza le hizo alzar los ojos al cielo, y empañarlos con unas lágrimas que el mismo *Gorrión* no sabía qué significaban. Lo que sentía eran unas ganas de ser verdadero *Gorrión* para lanzarse por los aires, volar, pero subiendo, subir pero buscando algo, ¿pero qué?... Lo sabía tanto, cuanta era su ciencia respecto del ser misterioso que lloraba y reía en las campanas.³⁵

El narrador persiste en mantener a *Gorrión* como focalizador para reforzar la visión y la percepción del protagonista. Este recurso permite recrear la sensación de ver la perspectiva del plano visual desde lo alto de la torre, sentir las emociones que invaden al protagonista y que van desde la euforia de estar en la cumbre de sus deseos hasta la decepción que lo invade al no poder descubrir el misterio de las campanas. De manera clara y contundente, *Gorrión* ha sufrido un desengaño, una derrota a manos de los sentidos que no lo facultan para percibir quién es el ser misterioso del campanario. Para él, la torre del campanario se trataba del lugar donde creía que encontraría las respuestas a sus dudas. El narrador explica esta caída de una manera cargada de simbolismo bíblico: “Adán *Gorrión* bajó del paraíso de la torre tan ignorante como subió, de la ciencia que se había prometido por la mañana; pero si corrido por esta ignorancia, muy triste por el remordimiento de haber desobedecido a su madre”.³⁶

Para incrementar aún más el paralelo con el Adán bíblico que fue expulsado del paraíso por comer del árbol del conocimiento del bien y del mal, el Adán *Gorrión* de esta novela baja de la torre calificada por el narrador como

34. *Ibid.*, p. 485.

35. *Ibid.*, p. 486.

36. *Ibid.*, p. 486.

paraíso,³⁷ sintiéndose derrotado porque el conocimiento no le ha respondido sus preguntas y juzgándose culpable por desobedecer a su progenitora. Por otra parte, y para reforzar la sensación de fracaso, Gorrión es el focalizador que controla lo que el narrador presenta; así se ilustra la sensación de derrota que el niño siente y se la refuerza reiterando términos como *ignorante, ignorancia, corrido, remordimiento y desobedecido*. El narrador no favorece las acciones del protagonista y con sus juicios enfatiza la decepción que el niño vive.

Esta es una caída que se ve reforzada con la simbología bíblica presente a lo largo del texto. El narrador explica cómo para Gorrión la torre era un paraíso. De manera evidente se nota que la referencia se dirige a ese lugar bíblico creado por Dios y habitado por Adán y Eva; referencia deliberada para establecer un paralelo con el Adán Gorrión de *Campana y campanero*. El protagonista sufre la caída de un estado de inocencia anterior y marcado por la fe a un estado de decepción, al obtener el conocimiento de que no tendrá respuestas al misterio de las campanas.

Luego de pasar por este proceso de maduración que deja dudas en el protagonista, se sabe por medio del narrador heterodiegético que “Creció, Gorrión, y aunque todo lo naturalizó en los primitivos misterios del campanario, la voz de las campanas no dejaba de tener el carácter indescifrable de un enigma”.³⁸ También relata cómo el protagonista prefería la campana mayor que era de Tomás, su hermano, y que para él “la torre era un palacio”; además que:

37. Paraíso: “Considerándolo como símbolo de un estado espiritual, corresponde a aquel en que no caben interrogaciones ni distingos”, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 360. “El Paraíso perdido. La misma imaginería se introduce en el desenvolvimiento de la historia sagrada para evocar el estado en que Dios creó al hombre, la suerte para la que lo situó en la Tierra. Dios plantó para él un huerto en Edén (Gen 2,8ss; cfr. Ez 28,31). Su vida en este huerto implica el trabajo (Gen 2,15), aún teniendo el carácter de una felicidad ideal que en más de un sentido recuerda las descripciones clásicas de la edad de oro: familiaridad con Dios, uso libre de los frutos del huerto, dominio de los animales (2,19s), unidad armónica de la pareja primitiva (2,18,23s), inocencia moral significada por la ausencia de vergüenza (2,25), ausencia de la muerte que no entrará en la tierra sino a consecuencia del pecado (3,19). Sin embargo, la prueba del hombre ocupa también un lugar esencial en este paraíso primitivo. Dios colocó en él el árbol del conocimiento, y la serpiente va a allí a tentar a Eva. No obstante, la felicidad del Edén subraya por contraste las miserias de nuestra condición actual, que comporta las experiencias contrarias: esta condición, fruto del pecado humano, está ligada al tema del paraíso perdido (3,23)”, Xavier Léon-Dufour, *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1993, pp. 644-645.

38. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 487.

“Alejado el niño de ese centro y de esa hermandad con su campana, hubiera muerto de nostalgia”.³⁹ De manera muy sucinta, el narrador anticipa el desenlace trágico de Gorrión y establece las condiciones para el final del protagonista.

Para conducir el relato a la muerte de Gorrión, el narrador fluctúa entre el protagonista como focalizador y la focalización externa y omnisciente por medio de diálogos acompañados de juicios del narrador que complementan su propósito, como se observa en el siguiente fragmento:

—Nada dura en la vida, *Gorrión*—, le dijo un día su madre cuando cayó parte de la vetusta techumbre de la torre.

—¿Cómo han de durar palos apolillados y tejas resquebrajadas? —le contestó el materialista *Gorrión*—. Lo que dura es el fierro, lo que dura es la campana. Ya ve usted por cuántos muertos ha doblado y doblará la campana y los muertos se vuelven tierra y la campana llora y ríe y no se acaban sus risas y sollozos.

Y la tierra se volvió un muerto de la familia de la sacristana —el pobre Tomasito—.

Cuando agonizaba, llamó a *Gorrión*:

—Me voy al cielo —le dijo—. Tú te quedas en la tierra para rogar por mí y para tocar la campana grande.

Este fue el testamento de Tomasito: arriba, Dios en el cielo esperando a los niños; abajo, los niños tocando campanas hasta subir a Dios.⁴⁰

Los diálogos entre la madre y Gorrión y luego entre Gorrión y Tomasito permiten al narrador mostrar la inmediatez de los eventos; refuerzan el elemento dramático de los razonamientos de Gorrión sobre el fierro y la campana como lo duradero y de la agonía de Tomasito en su conversación testamentaria con Gorrión; también reducen la distancia que supondría una focalización omnisciente. Sin embargo, el narrador interrumpe variando la focalización para emitir juicios como cuando califica a Gorrión nuevamente de “materialista”. Es una manipulación para guiar la diégesis dentro de los límites de la percepción y el enfoque del protagonista, ya sea desde su plano físico o desde percepciones de este mismo como motivo de la focalización ante todo. A lo anterior, el narrador agrega sus juicios y no permite ningún otro enfoque.

La muerte de Tomás es fundamental para el avance de la historia, debido a que esto sume al protagonista en el dolor y la tristeza, y agrega otro

39. *Ibid.*, p. 487.

40. *Ibid.*, p. 487.

factor determinante: Gorrión hereda la campana mayor. En este punto, el narrador opta por dar un salto temporal y retoma la historia explicando: “Gran novedad en la parroquia de... la campana mayor se había rajado”.⁴¹ Con este hecho, el proceso de caída de Gorrión se profundiza aún más. Pasó inicialmente de la inocencia al conocimiento de no poder descifrar el misterio de las campanas; luego fue al de racionalizar que el fierro y la campana eran lo que duraba; para sufrir después la pérdida de su hermano y recibir su campana favorita; y darse cuenta, finalmente, de que ese material tampoco duraba como él había llegado a creer. Gorrión sufrió la decepción, el dolor de la muerte de su hermano y el rompimiento de la campana; una a una Gorrión fue perdiendo todas las cosas que deseaba y daba como duraderas.

En este punto, se hace presente lo dicho por el narrador sobre Gorrión con anterioridad respecto a que “Alejado el niño de ese centro y de esa hermandad con su campana, hubiera muerto de nostalgia”.⁴² Esta prolepsis⁴³ prepara el terreno para el golpe final en la caída de Gorrión. Para enfatizar el desenlace trágico y recrear de manera más contundente la inmediatez y la verosimilitud, el narrador presenta los eventos, los razonamientos y los sentimientos del protagonista por medio del diálogo entre él y su madre:

—Madre, nada dura en esta vida, Tomasito está en el cementerio, los muertos se vuelven tierra y la campana se va a los moldes.

—Los muertos resucitan, y la campana sale nueva.

—No quiero esa campana nueva. Ve, madre, ya está en el suelo la campana grande, mi herencia de Tomasito... Ya la arrastran, ya se la llevan como llevan a los muertos al cementerio... —gritó el *Gorrióncito* abrazándose con su madre.⁴⁴

El protagonista ya ha abandonado los cuestionamientos, los razonamientos y solo le queda la certeza de lo efímero de la vida. Su mundo se ha visto destruido y lo único que le queda es el dolor ante la pérdida. Este sufrimiento lo conduce a la tumba de Tomasito donde le habla y le dice:

41. *Ibid.*, p. 488.

42. *Ibid.*, p. 487.

43. “La prolepsis corresponde a todo movimiento de anticipación, por el discurso, de eventos cuya ocurrencia, en la historia, es posterior al presente de la acción”, C. Reis y A. C. M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 208.

44. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 489.

—La campana se puso triste desde el día de tu muerte. La campana se rompió. Hubiéranla dejado más bien en la torre como en su sepulcro, estuviera como tú estás aquí. Han encendido un horno con los palos de la techumbre de la torre, con la escalera vieja por donde subíamos, y con ese fuego están fundiendo tu campana.

Duerme, Tomasito, duerme.

Si falta leña, tal vez vengan a sacar tu ataúd y a arrancar esta cruz que yo te puse.

Todo se acaba... ...los muertos se hacen tierra, la campana está en el fuego y *Gorrión* quiere también irse.

Dame un puesto a tu lado, hermano mío.⁴⁵

La elección de la focalización externa sin variantes, a la omnisciencia o al protagonista como focalizador de lo narrado hace resaltar aún más el lenguaje dramático y perturbado por el dolor del protagonista. En este punto, ya no se requiere de los juicios del narrador para dirigir la atención a la percepción del protagonista o emitir juicios sobre sus acciones o actitudes. El protagonista está sumido en el dolor y desea y busca su propia muerte al dirigirse al hermano en la tumba: “Dame un puesto a tu lado, hermano mío”.

Una vez más, la narración da un salto temporal para pasar a la mañana siguiente cuando encuentran a Gorrión muerto en la sepultura de Tomasito. Aunque el narrador retoma el relato de la historia, es pertinente anotar que efectúa una intromisión homodiegética cuando dice: “Gorrión, dormido entre las flores de ese sepulcro, mojada la carita no sé si por el rocío de las flores, o mojadas las flores por las lágrimas del niño”. [El énfasis en “sé” es agregado].⁴⁶

Esta inclusión del narrador en la diégesis es extremadamente interesante, ya que hasta el momento había sido plenamente heterodiegético a lo largo del texto. También llama la atención que denota poco conocimiento y certeza al decir que no sabe por qué estaba mojada la cara de Gorrión. Ahora es un narrador testigo y limitado en sus percepciones. No hay evidencia de su participación en la diégesis sino hasta más adelante.

Luego de esta corta intromisión, el narrador cambia a ser heterodiegético y eminentemente con focalización omnisciente para explicar cómo llevaban el cuerpo del niño y la celebración de una misa en la que el cura describió las

45. *Ibid.*, p. 490.

46. *Ibid.*, p. 490.

expresiones de dolor de los feligreses y de sus sentimientos. En este punto, el narrador abarca diferentes planos físicos y psicológicos de los personajes, e inclusive describe cómo Gorrión ya empezaba a comprender el misterio de las campanas. Es un narrador avasallante que no duda ni está limitado en ningún aspecto. Sin embargo, se produce el cambio a la focalización externa para privilegiar el impacto que produce un diálogo entre Gorrión y Dios:

—Señor, voz de reclamo me hiciste escuchar; gracias, Señor, porque estamos aquí con Tomasito. Señor, oiga tu voz mi madre que me llora, Señor, da armonía a la nueva campana. —Así oró *Gorrión* en el cielo.
—Pondré tu voz en la nueva campana, voz de gemido celestial que no será dado oír sino a tu madre, —díjole el Señor.⁴⁷

Este diálogo catapultará el relato al siguiente paso de la historia. La madre pasa a ser el focalizador predominante y por medio del recurso del diálogo entre ella y el cura se sabe del dolor que le produce escuchar la nueva campana. La madre le solicita al cura que no la toquen más. Es evidente la necesidad de variación de la focalización que ha pasado de la omnisciencia a ser ahora externa. La focalización omnisciente le permite al narrador saber lo que pasa en los planos terrenal y celestial del mundo ficcional, y se explica por qué abandona la focalización interna y fija en el protagonista de la primera parte. La focalización interna se vería restringida por los límites de un personaje; y la narración, luego de la muerte del protagonista, requiere la capacidad de trascender planos no accesibles a ningún personaje humano de este mundo ficcional como serían el cielo, el pensamiento de Dios y la capacidad de presenciar un diálogo entre el protagonista muerto y Dios. El narrador se mantiene fuera de la diégesis y solo se limita a representar tan curioso intercambio sin adentrarse en juicios o en la psicología de ninguno de los participantes.

Ahora bien, en una nueva elipsis,⁴⁸ el narrador informa que la madre ha muerto, y da un giro intempestivo para incluirse en la diégesis cuando dice:

47. *Ibid.*, p. 491.

48. Elipsis: "Comprendida en el dominio de la velocidad, imprimida por el discurso al tiempo de la historia, la elipsis constituye toda forma de supresión de lapsos temporales más o menos amplios, supresión que es denunciada de modo variablemente transparente. [...] designa primordialmente una amputación de elementos discursivos susceptibles de ser recuperados por el contexto [...]", C. Reis y A. C. M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 208.

Murió la sacristana. Almohada de rosas del mismo rosal mandó hacerle el señor Cura; porque, *sábelo*, Teresa, en *mi tierra* bendita de Dios, a los muertos se les pone en el ataúd almohada de flores. [El énfasis en “sábelo” y “mi tierra” es agregado].⁴⁹

El narrador pasa nuevamente a ser homodiegético y a la vez actúa como focalizador. Se dirige a su hermana Teresa, a quien también escribe la dedicatoria en el epígrafe, para describir cómo el cura hizo que a la madre la enterraran con sus hijos Tomasito y Gorrión. Le explica cómo ya no hay misterios en las campanas y bendice a Dios por los caminos que abre para su cielo. Este cambio radical en la posición del narrador se anuncia desde el epígrafe cuando dice: “A mi hermana Teresa Espinoza”. También se nota su presencia en la instancia en que manifiesta que no sabe por qué están mojadas las mejillas de Gorrión cuando lo encuentran muerto. Estas intrusiones iniciales van dando una tenue definición como un personaje dentro de la diégesis, pero jamás referido en el grueso del texto de manera específica. Ya sobre el final, el narrador homodiegético le confiesa lo siguiente a su interlocutora:

¿[P]or qué no he de decirlo? bendito en la comarca de.... En esa inolvidable comarca de mi tierra, en la tierra de *Gorrión*, cuyos árboles cuento desde aquí, cuyo cementerio desde aquí veo, cuyas campanas he tocado, –la antigua y la nueva–, porque, *sábelo*, yo fui uno de los asesinos que, ignorante de la historia de la antigua campana, me burlé de ella cuando la bajaron para fundirla, en esos mismos momentos en que *Gorrión* lloraba haciendo sus funerales.⁵⁰

En este punto final de la novela, el narrador se incluye plenamente en la historia recurriendo al uso de la primera persona y explicando su intervención como testigo-participante de los hechos narrados. Él también tocó las campanas y fue parte de la historia. Su perspectiva denota la gradación de la distancia a través del tiempo, y con las reflexiones propias de la madurez, se juzga a sí mismo como ignorante cuando siendo muchacho se burló de la campana rota. También es de relevancia anotar la deixis⁵¹ con el uso del

49. H. Vázquez, *Campana y campanero*, p. 492.

50. *Ibid.*, p. 492.

51. Deixis: “Función señalizadora de los pronombres (yo, tú, éste, aquél, etc.) en determinados contextos o situaciones. Según Apollonios Dyskolos, los *sustantivos* solo carac-

tiempo presente en términos como: “cuyos árboles cuento desde aquí” y “cuyo cementerio desde aquí veo”. El narrador no solo es testigo participante sino que también es focalizador; presenta el plano físico de la comarca desde un tiempo presente y un espacio definido cuando dice “aquí”. Esta elección de narrador homodiegético y focalizador reduce la distancia al mínimo y produce una sensación de contemporaneidad para el lector.

CONCLUSIÓN

Honorato Vázquez fue un intelectual de su época y un hombre de firme convicción religiosa. Entre sus funciones desempeñó cargos gubernamentales y académicos destacados. Esta posición privilegiada le brindó la posibilidad de ejercer control social, en cierta medida, de diferentes maneras y en diversos foros. Por ejemplo, en el Senado defendió su ideología política conservadora de preservar el artículo 12 de la Constitución ecuatoriana que declaraba la religión católica como la nacional, y triunfó al mantener a raya las pretensiones liberales de declarar constitucionalmente a Ecuador como país laico; de igual manera, promulgó y defendió esta ideología religiosa en su obra literaria. Para Vázquez se aplican plenamente las anteriores afirmaciones de Said sobre el intelectual que explica algo que entiende como verdad absoluta;⁵² situación que afirmó en múltiples ocasiones hablando del “Arte por Jesucristo”⁵³ en *Arte y moral* y que puso en práctica en el plano literario, como se observa en su novela.

En el momento de la publicación de *Campana y campanero*, en Ecuador estaban los liberales alfaristas impulsando una reforma hacia un país laico y; por otra parte, los conservadores y liberales de vieja guardia luchaban por mantener la religión católica como estandarte de la identidad ecuatoriana. El autor hábilmente crea un mundo ficcional en un pueblo ecuatoriano sin nom-

terizan a su objeto como algo que tiene determinadas propiedades. Las *palabras señalizadoras* se conforman con señalar algo, su función consiste en señalar lo presente y referirse retrospectivamente a lo ausente, pero ya conocido. K. Bühler distingue tres tipos de deixis: la *demonstratio ad oculos*, la *anáfora* y la *deixis en fantasma* (am Phantasma)”, Theodor Lewandowski, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 89.

52. Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 39-40.

53. H. Vázquez, *Arte y moral: discursos, lecciones, &*, p. 50.

bre, para así darle una identidad más general, y poder mostrar cómo la fe en Dios, propia del viejo orden representado en la madre, es superior a los análisis materialistas del joven y “sabihondo” Gorrión, quien representa el nuevo orden de ideas que planteaba una mayor apertura ideológica.

Para llevar a cabo este propósito, Vázquez se vio afectado por la ideología de su momento histórico, en el que predominaba la fe católica en la vida social e intelectual de Ecuador. Este era un aspecto que compartía con sus potenciales lectores; la lectura y el conocimiento de la Biblia y la fe en Dios como razón y destino últimos del ser humano eran características comunes a los ecuatorianos. Así, como autor eligió acertadamente un protagonista infantil y aplicó una variada técnica narrativa para lograr una novela que no solo ejemplifica los preceptos esenciales del catolicismo como son lo efímero de la vida y Dios como destino final, sino que también muestra su dominio de la psicología infantil, la teología y las técnicas narrativas propias del siglo XIX.

Al escoger la complicada focalización narrativa que presenta su texto, se muestra como un autor atento a los desarrollos de la ficción y al abandono del narrador como demiurgo que controla el mundo ficcional, para dejar ver la manera como se va entrando en la conciencia de los personajes y en la representación más directa de esos universos narrativos. De esta forma, se explicita como un hábil escritor que emplea procedimientos discursivos que son elementos estructuradores de la composición textual narrativa, la cual se ofrece ya como una estructura analizable en diferentes planos y niveles y compuesta por distintas voces; aspectos que darán su especificidad a la novela como género en el siglo XX. ☺

Fecha de recepción: 16 febrero 2011

Fecha de aceptación: 26 abril 2011

Bibliografía

- Aponte, Bárbara B., “El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano”, en *Hispanic Review*, v. 51, No. 2, Spring, 1983, pp. 129-146.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Elkind, David, “The Child’s Conception of his Religious Denomination II: The Catholic Child”, en *The Journal of Genetic Psychology*, 1962, pp. 185-193.

- Fiedler, Leslie A., "From Redemption to Initiation", en *The New Leader*, No. 26, May 1958, pp. 20-23.
- Göran, Nieragden, "Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements", en *Poetics Today*, v. 23, No. 4, 2003, pp. 685-697.
- Léon-Dufour, Xavier, *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1993.
- Lewandowski, Theodor, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Núñez Sánchez, Jorge, *Ecuador en el siglo XIX*, Quito, ADHILAC, 2002. <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=791>
- Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Reis, Carlos, y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.
- Said, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Tobar Donoso, Julio, *Los Miembros de Número de la Academia Ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia, 1875-1975*, Quito, Ecuatoriana, 1976.
- Vázquez, Honorato, *Arte y moral: discursos, lecciones, &*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1889.
- *Campana y campanero*, en *Revista Ecuatoriana* III, XXXVI, Quito, dic., 1891, pp. 482-492.
- *Defensa de los intereses católicos en el Ecuador*, Cuenca, Imp. Gutenberg, Castro y Cía., 1908.

El retrato modernista ecuatoriano: simbolismo, mujer y exotismo en *Abelardo* (1895), de Eudófilo Álvarez

JEIMY GARCÍA SÁNCHEZ

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

RESUMEN

Abelardo (1895) es una novela enmarcada en el Modernismo literario hispanoamericano tanto por sus influencias del simbolismo francés, como de los planteamientos estéticos del movimiento modernista. El sueño y el influjo de este en la vida terrena del narrador-personaje; la transformación de la imagen de la mujer frágil y virginal en la mujer fatal; el exotismo puesto en la mirada sobre lo indígena, lo campesino y los mitos homéricos; y la representación idealizada de la actitud modernista en el héroe de la novela, son algunos de los rasgos que caracterizan a la obra de Eudófilo Álvarez.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, simbolismo francés, el artista, exotismo.

SUMMARY

Abelardo (1895) is a novel that fits within the frame of the Spanish American Literary Modernism not only due to its French symbolism influences, but also because of the aesthetic outlining of the modernist movement. The dream and its influence on the earthly live of the character–narrator, the transformation of the image of the fragile woman into a femme fatale, the exotic gaze cast on the indigenous, the natural beauty of the land, and the Homeric myths, and the idealize representation of the modernist attitude of the protagonist of the novel, are some of the traits that distinguish Eudofilo Alvarez's work.

KEY WORDS: Modernism, French Symbolism, The Artist, Exoticism.

INTRODUCCIÓN

ABELARDO (1895) ES la segunda novela de Eudófilo Álvarez (Latacunga, 1876-Quito, 1917), pero la primera novela epistolar de este escritor ecuatoriano. Esta se presenta como una manifestación del Modernismo literario en su forma primigenia, dado que en ella el autor aborda distintos elementos recurrentes de lo que se ha denominado la primera etapa del movimiento modernista: la idealización del amor y la mujer como entidades imposibles e inalcanzables, el exotismo, la imagen virginal como también fatal de la mujer, la auto-representación del artista moderno, la tendencia hacia la realización de la obra de arte a través de la búsqueda incansable de la belleza formal y conceptual, son solo algunos de los tópicos que sobresalen en esta novela.

Abelardo es una obra que hasta el momento no ha recibido atención de la crítica literaria, pero de la cual se han hecho algunas afirmaciones que de antemano le restan algún valor estético. Así, Edna Coll dice que es una “Novela cuya acción se ubica en el extranjero. Por medio de un epistolario sentimental nos enteramos de la tragedia amorosa de Abelardo. Novela de poco aliento, mediocre”.¹ De igual modo, Ángel Felicísimo Rojas afirma que *Abelardo* es una novela pobre y extranjerizante.² Este tipo de juicios hacia las obras literarias son los que han conducido al desconocimiento del prolífico trabajo literario de muchos escritores que han caído en el olvido de la historia, la historiografía y la crítica literaria; o han impedido el acercamiento un tanto “inocente” a esos textos, es decir, sin conceptos previos y, en cambio, han creado una barrera para los lectores.

El objetivo de este trabajo es realizar un primer acercamiento a los elementos constitutivos de la novela, enmarcados dentro del Modernismo hispanoamericano, contrario a la afirmación generalizada sobre la literatura ecuatoriana de finales del siglo XIX, que dice que la producción literaria después de mitad de siglo es romántica.³

-
1. Edna Coll, *Índice informativo de la novela hispanoamericana*, t. IV, Altiplano, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992, p. 177.
 2. Ángel Felicísimo Rojas, *Obras completas*, t. III, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja/Editorial Universitaria, 2004, p. 171.
 3. Una de las afirmaciones más tajantes es: “Si los poetas se multiplicaron, nadie se preocupó del relato hasta muy entrado el siglo, en que un escritor lojano, Miguel Riofrío, publica la primera novela ecuatoriana, *La Emancipada*, iniciando el roman-

La segunda novela de Álvarez es una de las obras finiseculares que contraponen algunas de las tendencias literarias dominantes en el panorama de las letras ecuatorianas a finales del siglo XIX. Tanto la literatura hispanoamericana como la ecuatoriana tuvieron tres momentos estéticos que rigieron durante ese período, estos fueron: el Romanticismo, el realismo y el Naturalismo. En el primero, domina la subjetividad del autor y su mundo interior. En Hispanoamérica, además, aparece como el recurso literario más conveniente para literaturizar la independencia de los recién conformados Estados y estrechar los lazos nacionales entre los ciudadanos. Al Romanticismo le sucede el realismo, en el cual los escritores se interesan por narrar el mundo exterior lo más fielmente posible con la realidad. Para ello, emplean la observación aguda y la descripción minuciosa como puntos de partida para su escritura; así, el realismo tiende a ser una copia de la realidad trasladada al arte. Casi paralelamente al realismo viene el Naturalismo, que lleva los postulados del primero al extremo y se sustenta en el positivismo y en el método científico como valores aplicables a la obra de arte.⁴

En ese universo de manifestaciones estéticas finiseculares se origina el Modernismo en Hispanoamérica, surgiendo en oposición al positivismo dominante y a la “vulgarización” del arte, como concebían los modernistas el realismo y el Naturalismo. Los modernistas, por su parte, buscan alcanzar la perfección formal y conceptual en la obra de arte, la autonomía del oficio, más libertad creadora y amplitud temática. En este paradigma aparece *Abe-lardo*; novela que intenta poner la literatura ecuatoriana en un nuevo orden

ticismo bucólico que perdurará hasta 1930 más o menos, porque la narrativa nacional va a nutrirse del planteamiento establecido por Jorge Isaacs en su novela *María*, y es apenas en la treintena de este siglo cuando los escritores de la Costa y de la Sierra irrumpirán con su realismo descarnado”. R. Descalzi y Richard Renaud, *El Chulla Romero y Flores*, edición crítica, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1996, p. 172.

4. Algunos de los libros publicados que describen las características de los movimientos literarios de finales del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX son: Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología 2, la generación de 1880-1909*, México, Siglo XXI, 3a. ed., 1998, Bella Jozef, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, 1991. Lourdes Franco, *Literatura hispanoamericana*, México, Limusa, 2004. Evelyn Picon e Iván Schulman, *Las literaturas hispánicas. Introducción a su estudio*, vol. 1, Michigan, Wayne State University Press, 1991. Édgar Lián, *Realidad y artificio: un itinerario de la novela realista hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

universal de las letras y el arte, a través de la representación de la experiencia y del espíritu humano. Tal como afirma el autor en el prólogo a la publicación de 1905:

Como se ve, una obra de arte puede ser buena, cualquiera que sea el asunto; nacional o extraño. Así pues, no temo tanto que se me tilde de haber traído al Ecuador una planta exótica. Lo que dudo, lo que temo, lo que me hace temblar es no haber escrito una obra de arte, y que la realidad haya burlado mis más halagadoras esperanzas.⁵

EUDÓFILO ÁLVAREZ Y EL SUJETO COSMOPOLITA

Eudófilo Álvarez Vega nace en la ciudad de Latacunga en 1876, al inicio de la dictadura del General Ignacio de Veintemilla, quien había depuesto a Antonio Borrero, sucesor de Gabriel García Moreno. Su padre fue el Coronel Emilio Álvarez Tinajero, primer jefe del Escuadrón Sagrado de la Restauración, y su madre, Jesús Vega.

Alfredo Costales, en la introducción a la novela póstuma de Álvarez, *Zapikia y Nanto*,⁶ afirma que este debió haber recibido las primeras letras de un preceptor privado o en una de las escuelas primarias establecidas en los conventos de La Merced o San Agustín; mientras que la educación secundaria la realizó en el Colegio Municipal Vicente León, en donde quedó bajo la protección de Rafael Portilla.

Portilla, advirtiendo el talento de Álvarez, lo lleva consigo a Europa para que se compenetre con las novedades literarias, artísticas, culturales y políticas de fin de siglo. Una vez en Francia se apasiona por la vida y obra de Juan de Montalvo y de Goethe, a quienes admirará e imitará en su carrera literaria. De este último, *Werther* ejercerá una fuerte influencia evidente en sus dos novelas: *Abelardo* y *Ocho cartas balladas*.

De regreso a Ecuador en 1895, Álvarez publica *Abelardo*, su primera novela epistolar. Esta sale a la luz gracias al triunfo de Alfaro, al derrocar en Guayaquil al presidente interino Vicente Lucio Salazar y con ello dar inicio al

5. Eudófilo Álvarez, *Abelardo*, Quito, Imprenta Nacional, 1905, p. xviii.

6. Alfredo Costales-Samaniego, "Introducción", en Eudófilo Álvarez, *Zapikia y Nanto*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2003, p. 35.

largo período liberal en la historia de Ecuador (1895-1925). Es el mismo Alfaro quien autoriza dicha publicación en la Imprenta Nacional.

Eudófilo Álvarez se dedica en su país a la crítica aguda a través del panfleto y del periodismo; con ellos se da a conocer en las altas esferas intelectuales ecuatorianas y combate la oposición al régimen liberal. Instaurado el liberalismo, es nombrado Director de la Biblioteca Nacional; cargo que ejerce por poco tiempo, pues de allí pasa a ser el secretario privado de Alfaro.

Álvarez continúa publicando diversos escritos sobre temas literarios, políticos, estéticos e históricos en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, como también ejerciendo cargos públicos. En 1903 edita en la tipografía “La Rápida” su siguiente novela epistolar: *Ocho cartas halladas*, que consta de 118 páginas; esta es ampliada y publicada nuevamente en 1906 con 176 páginas. Luego se interesa por descubrir los misterios de las selvas ecuatorianas e inicia una excursión por el Oriente ecuatoriano. Allí entra en contacto con la tribu de los Jíbaros, de los cuales aprende su lengua, costumbres y prácticas; también logra estudiar la fauna y la flora de esa región, a la cual queda completamente ligado. En 1912 fue nombrado jefe político de Oriente con sede en Macas, producto del profundo conocimiento que adquirió en la expedición. Luego pasó a ser gobernador de Chimborazo y fundador de la Junta Orientalista, siendo su primer presidente.

Eudófilo Álvarez es un miembro importante de la historia intelectual de Ecuador, pero al cual se le ha dado muy poco reconocimiento. Él es el prototipo de hombre intelectual que viajó y estuvo en contacto con las innovaciones de fin de siglo. Su profundo conocimiento de la cultura occidental le permitió describirla en detalle y mostrar tanto sus aciertos como sus errores. Asimismo, los viajes a las zonas menos exploradas de las selvas ecuatorianas lo llevaron a compenetrarse con los pueblos indígenas que allí habitaban, permitiéndole realizar una serie de trabajos analíticos en los cuales se refleja la comprensión que adquirió sobre dicho espacio. En las novelas *Abelardo* y *Ocho cartas halladas*, el autor rinde homenaje a Europa, lugar esencial en su formación literaria, política y cultural. Por su parte, en la novela *Zapikia y Nanto* el homenaje es para el Oriente ecuatoriano y para las comunidades aborígenes.

ABELARDO Y EL SIMBOLISMO FRANCÉS

Abelardo narra la historia de un hombre ecuatoriano en Meudon, Francia, una comuna ubicada en la periferia sudoeste de París, caracterizada por la tranquilidad y la belleza de sus espacios verdes. Abelardo, el personaje principal de la novela, se reencuentra con un amigo peruano de años atrás llamado Julio, quien ahora está casado con Clementina, una mujer de Florencia, que había sido tomada como hija adoptiva por el padre de este al enterarse de que los padres de la joven mujer habían muerto. Abelardo la conoció en un paseo que realizó a las playas de Chorrillos en Perú con la familia de Julio, y de ella guardaba un profundo recuerdo amoroso. Al verla nuevamente, Abelardo revive plenamente su amor hacia ella sin importarle que sea una mujer casada. Aunque Clementina le corresponde con los mismos sentimientos, se inhibe de propiciar algún encuentro o de responder abiertamente a su afecto. Finalmente, se presentan varias circunstancias que le impiden a Abelardo continuar viendo a Clementina con la misma frecuencia y esto lo conduce a un estado de alteración mental, tomando la decisión de partir hacia Bombay. En el viaje hacia su nuevo destino, al cruzar por Florencia, ciudad de nacimiento de Clementina, se arroja al río desde el tren. Es rescatado aún con vida por personas del lugar; pero muere al poco tiempo en brazos de la hermana de su amada.

La novela abre con un prólogo que el autor utiliza para referirse a las críticas literarias lisonjeras que le han ofrecido algunos de sus amigos de “reconocida trayectoria” en el oficio, y a las modificaciones sugeridas para el perfeccionamiento de su “obrita”, como él mismo la denomina. Asimismo, plantea el interés de que *Abelardo* sea considerada una obra de arte y no esté circunscrita a los límites de un espacio, en este caso Ecuador, sino que intente descubrir la universalidad del espíritu humano como fundamento del arte.

Ahora, la novela está dividida en cuatro partes que se componen de una serie de cartas dirigidas a Néstor, del cual solo se sabe que es un amigo ecuatoriano de Abelardo. La primera, consta de 36 cartas escritas en su mayoría desde Meudon. Allí se narran las percepciones del narrador-personaje tanto de la urbe de París como de la provincia de Meudon, en donde se establecen los contrastes entre los habitantes de la ciudad y los del campo. También se presenta el encuentro con Clementina y el revivir del sentimiento hacia ella.

La segunda parte tiene 28 cartas, enviadas durante el viaje que realiza Abelardo con la familia de Julio, desde las ciudades italianas de Génova, Flo-

rencia, Roma, Nápoles, Pesto y Milán. Dichos lugares son reconocidos por su trascendencia histórica y artística, y le sirven de pretexto al narrador para rememorar los personajes y los sucesos por los que estos se destacan dentro de la tradición cultural greco-latina.

La tercera parte contiene 49 cartas, en las cuales se narra el regreso a Meudon y la crisis del personaje propiciada por las intrigas de Genoveva, que desencadenan el distanciamiento de Clementina, el rechazo que esta debe hacerle a Abelardo a causa de su marido, el duelo del protagonista con Julio y el viaje hacia Bombay. Finalmente, la cuarta parte es la visión que ofrece Néstor, receptor y editor de las cartas, del estado emocional en que se encontraba Abelardo, y que lo condujo al suicidio; además, de cómo sucedió este hecho.

Abelardo es una obra narrada, casi en su totalidad, desde el punto de vista del narrador-personaje, el cual reflexiona sobre temas como el amor y la mujer, la sociedad de su tiempo y el arte universal; también persisten minuciosas descripciones de los lugares por los que este transita, y de la población aborigen de Ecuador; así como manifestaciones de lo que siente por Clementina y sus encuentros con ella. Sin embargo, a pesar de la lentitud de la acción en el mundo ficcional (ya que las cartas se explayan en percepciones y sentimientos y la acción es rápidamente resumida), la cual produce una aparente monotonía narrativa, *Abelardo* es una novela modernista⁷ que vincula las ideas

-
7. Para Ángel Rama y Ricardo Gullón, el Modernismo hispanoamericano es, antes que una escuela o movimiento literario, un movimiento intelectual, una época y una actitud ante los cambios económicos y sociales que se estaban presentando en el mundo, dentro del cual se insertan diversas manifestaciones, algunas de ellas estéticas. Dicho período inicia en 1870 y se extiende hasta 1920 con las conmemoraciones de las independencias latinoamericanas. Rama lo denomina “período de modernización” tanto en las letras y el arte como en otros aspectos sociales. Cfr. Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 82-96, y Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, en Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Editorial Aguilar, 1962. Si se entiende de esta manera el Modernismo, cabe asegurar que no solamente los escritores que han merecido reconocimiento en él fueron modernistas, sino que tal vez existen escritores que jamás se han mencionado con tal designación, pero que podrían estar dentro del “selecto” círculo, porque su actitud intelectual y escrituraria correspondía con los postulados con los que se ha identificado este grupo. Es el caso de Eudófilo Álvarez, quien no ha sido estudiado desde esta perspectiva, pero su novela *Abelardo* incursiona plenamente en los principios modernistas.

filosóficas y estéticas de los simbolistas franceses, con las cuales, muy seguramente, estuvo en contacto el autor durante su residencia en París.

Algunos de los rasgos visibles del simbolismo en la obra son: el misticismo que encubre la vida del personaje, del cual solo se revelan ciertos detalles, la sensibilidad exacerbada en la contemplación de la naturaleza, la simbología entre los objetos y cómo estos designan las cualidades de los personajes, la naturaleza más que el espacio físico como la zona de encuentro entre el mundo material y el espiritual, las correspondencias entre lo onírico como el lugar de las manifestaciones del espíritu y como revelación del destino terrenal, y la apelación a los dioses grecolatinos simbolizando los estados físicos y mentales del personaje.

EL SUEÑO Y LAS CORRESPONDENCIAS

Una de las influencias simbolistas que se advierte en la novela es la “Teoría de las correspondencias” relacionada con el sueño. El visionario que más incidencia tuvo en Baudelaire con sus teorías en este aspecto fue Emanuel Swedenborg (1688-1772). Este afirmaba que:

Todo el mundo natural –no solo en general sino también en sus aspectos particulares– se corresponde con el mundo espiritual. Por eso, todo lo que aparece en el mundo natural procede del mundo espiritual, se dice que “está en correspondencia con” él. Se debe comprender que el mundo natural surge del mundo espiritual y es sostenido en el ser por el mundo espiritual, exactamente como un efecto se relaciona con su causa eficiente. [...] En una palabra, absolutamente todas las cosas de la naturaleza, de lo más pequeño a lo más grande, son correspondencias.⁸

De este modo, cada uno de los objetos y seres de la naturaleza, tanto animados como inanimados, están en el cosmos bajo una relación estrecha, y cada uno de los sucesos que en él se manifiestan son producto de este vínculo inmaterial e imperceptible entre las leyes naturales. La forma externa cubre el verdadero espíritu que se encuentra en el interior, por eso este elemento no es perceptible a través de los sentidos sino que para advertir su presencia el

8. Emanuel Swedenborg, *Del cielo y del infierno*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2000, pp. 156, 162.

ser debe tener un conocimiento profundo de sí, y la manera de exteriorizarlo es por medio del símbolo. Dichas correspondencias se presentan en distintos órdenes y fenómenos; algunas en los elementos de la naturaleza como las plantas, las flores, el cielo, etc.; otras más explícitas como en los símbolos religiosos o poéticos; o bien en la realidad cotidiana, como los sueños, el alimento y las relaciones entre los seres humanos.⁹

En este sentido, el personaje-narrador pone un punto de partida simbólico que se vincula con esta teoría:

¡Cómo ruedan y se entretajan los humanos sucesos, querido Néstor! Cómo va el hombre, ciego por este laberinto de la vida, arrastrado por esa fuerza oculta que llamamos destino! Cosas pasan en el mundo, que por lisonjear nuestra ignorancia y vanidad, decimos son hijas del acaso; cuando en realidad son el resultado de leyes sabias que nunca fallan, dictadas por el Ordenador de todas las cosas. Libre es el hombre, es verdad, pero la libertad tiene sus límites, y más allá su naturaleza sigue obrando como parte de esa armonía universal que se escapa a la conciencia humana.¹⁰

En *Abelardo*, la teoría de las correspondencias se relaciona con el sentimiento del amor y con este va conduciendo al personaje a un final trágico que se anticipa desde el sueño. Siempre teniendo en cuenta que el sueño es un espacio más allá de la conciencia humana, en que las facultades mentales se agudizan para que quien sueña se eleve a una dimensión extra temporal y espacial, en la cual las imágenes que se le presentan actúan como revelaciones del destino que debe enfrentar.

Digan lo que digan los sabios, llegue a donde llegue su saber, nunca jamás podrán explicarme lo que el sueño significa. Este es uno de los más grandes misterios que envuelven al pobre mortal como una densa bruma. Eso de gozar en sueños, ¡eso de gozar en sueños! Esos goces en nada se parecen a los verdaderos que el hombre suele tomarse despierto; solo que estos sueños presto se desvanecen y queda el hombre como herido por el rayo, sin saber lo que aquello significa.¹¹

9. *Ibid.*, pp. 156, 162.

10. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 45.

11. *Ibid.*, p. 30.

Esta abstracción que sobre el sueño hace el personaje está en diálogo con los planteamientos de Nerval, precursor del simbolismo. Para él, el sueño se convierte en un misterio por desvelar a través de la obra de arte y de la palabra poética. Es la posibilidad de experimentar sensaciones más allá de los sentidos y de la realidad tangible que se vive en la vigilia. Es también una segunda vida que encierra el mundo de las sensaciones que conecta al hombre con lo extraordinario, lo metafísico, pero que determina la vida primera; es decir, la física: “el sueño es otra vida en la que el mundo del espíritu se abre para nosotros, una misteriosa correspondencia se establece entre el mundo familiar y el mundo onírico”.¹²

Esta concepción onírica se representa en el sueño de Abelardo: en principio, animales salvajes, hombres y mujeres corren sin sentido, la angustia y la oscuridad dominan el sueño, se acercan huracanes, Diana y Apolo corren en busca de su presa, todo es caos. De repente, el paisaje se transforma en eterna primavera, campos gloriosos, suave brisa, flores y árboles con frutos a su alrededor, ha huido de la Tierra el espíritu del mal. Allí, la diosa del amor (Venus) espera a Abelardo para conducirlo a sus dominios y unas voces angélicas en coro le repiten: “Aman los reyes y los pastores, los peces y las aves. Amor rige los mundos: loado sea el Señor, loado sea el Amor”.¹³ Mientras esto cantan y Abelardo está más cerca de alcanzar la felicidad conducido por la diosa, un “espíritu maléfico” lo despierta.

Los tres dioses, Diana, Apolo y Venus¹⁴ cumplen una función específica en el sueño del personaje ya que aparecen allí en los espacios que generalmente los ubica la tradición literaria y con sus cualidades mitológicas.

12. Gerard de Nerval, *Aurelia*, México D.F., Coyoacán, 1998, p. 8.

13. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 34.

14. Guus Houtzager, *La enciclopedia de la mitología griega*, Madrid, Libsa, 2005. Diana es la diosa romana de la castidad, quien después de presenciar los dolores del parto de su madre, solicita a su padre, Júpiter, la gracia de guardar perpetuamente su virginidad; este se la concede y a cambio le otorga flecha y arco convirtiéndola en reina de los bosques y de sus criaturas y deidad de la caza, pp. 61-63. Venus, por su parte, es la diosa del amor (no en el sentido idílico, sino en el de Eros, atracción física y sexual), la lujuria, la belleza, la prostitución y la reproducción, pp. 47-48. Apolo es uno de los dioses olímpicos más importantes y tiene diversos atributos en la mitología grecolatina, no obstante, acá interesan dos: como dios de la verdad y de la profecía, y como dios de la poesía y de las artes. Apolo y Diana son hermanos gemelos y su padre es Júpiter, pp. 50-54.

Diana, la diosa de la castidad, representa alegóricamente a Abelardo, hombre solitario que vaga por el mundo sin ser amado y sin tener quien lo ame:

Vivir como yo vivo, no es vivir; vivir aislado y en lejanas tierras, sin un corazón que se corresponda con el mío, no es vivir: miro en torno mío, miro dentro de mí, y me hiela el alma la consideración de ese vacío inmenso de mi pecho... Amar y ser amado, dicha envidiable, felicidad suprema del hogar.¹⁵

Venus, en cambio, es el ideal que desea alcanzar el personaje, pero al cual nunca logra llegar por su destino irremediable. Los placeres que le aguardan en la mansión de la diosa están vedados para él, aunque ella desee guiarlo hacia sí:

Yo soy la diosa del Amor celeste, que velo en el mundo por el que huyen los placeres torpes y las orgías inmundas: tú te has creído como un pros crito en la Tierra, has suspirado muchas veces por lo desconocido mirando a las profundidades del espacio; por eso vengo en nombre del que todo lo puede, a pasearte por él, para que admires la inmensidad de mis dominios y ensalces la gloria del Eterno.¹⁶

La figura de Apolo, por su parte, cobra sentido en el abrupto despertar de Abelardo al no alcanzar el amor. Siendo él el dios de la verdad y la profecía, su presencia en el sueño aclara y anticipa el final amoroso del narrador-personaje. De la misma manera, como dios de la poesía y de las artes, su manifestación es la explicitación directa del anhelo que expresa Eudófilo Álvarez en el prólogo: que la novela sea asumida por los lectores como una obra de arte.

De este modo, el sueño actúa como el elemento que conecta la realidad tangible del personaje, es decir, un hombre solo en busca del amor, que posee una “sensibilidad especial” para comprender el espíritu de las artes y está en un estado trascendente que se representa a través de los símbolos míticos (provenientes de los dioses grecolatinos) que le revelan su destino.

15. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 15.

16. *Ibid.*, p. 33.

CLEMENTINA: ENTRE LA MUJER PURA Y LA MUJER VOLUPTUOSA

Una temática constante modernista fue la representación de la mujer desde distintos paradigmas estéticos que fluctúan entre la virginal o “ángel del hogar” y desembocan en la mujer fatal o prostituta.¹⁷ Los modernistas concibieron imágenes dispares de la mujer en sus obras respondiendo a una visión patriarcal sobre lo femenino; pues son los hombres, bien sea en la voz del narrador o en la de los personajes masculinos, quienes las construyen desde el discurso literario, generando una serie de estereotipos sobre el género que dominaron las letras hispánicas durante dicho período.

Una de las representaciones comunes es la de la mujer frágil, alma etérea y espiritualizada, figura angelical doméstica, verdadera custodia del hogar, flor inmarcesible del jardín que ella misma ha cultivado, que pasa el día alejada de todos los afanes de la vida productiva, viendo feliz crecer a sus hijos y sirviendo a su esposo, toda inocencia y pureza como ideal del amor místico; sus atributos físicos se caracterizan por la debilidad de su cuerpo y una belleza excesivamente demacrada, y posee cabellos largos y color intenso.¹⁸

17. Para este apartado se ha tomado como referencia la tesis doctoral en filosofía de Camila Bari de López, *Hacia una poética del Modernismo: simbolismo de la mujer y del color en las novelas de Manuel Díaz Rodríguez* (1997). En ella se hace una detallada clasificación y denominación de las diversas tipologías sobre la mujer que se representaron en las novelas de los más destacados modernistas de finales del siglo XIX y del XX.

El concepto de “Ángel del hogar” lo toma la autora del estudio que realiza Bridget Aldaraca de las novelas de Benito Pérez Galdós, quien a su vez toma el nombre del título del poema de Coventry Patmore “en el que elogia la simplicidad y la gentil gracia de una joven, Honoria, que encuentra su mayor felicidad en complacer a su esposo y es por ello un modelo de la mujer victoriana. Cfr. Camila Bari de López, *Hacia una poética del Modernismo: simbolismo de la mujer y del color en las novelas de Manuel Díaz Rodríguez*, New York, Universidad de New York, 1997, [Disertación doctoral], p. 138.

La mujer fatal, por su parte, es el tipo de mujer con todos sus atributos físicos sexuales que atraen al hombre y lo llevan a su perdición. En el decadentismo, por ejemplo, “la mujer fatal es un vampiro que consume la energía vital de su pasivo amante”. C. Bari de López, *Hacia una poética del Modernismo...*, p. 150.

18. *Ibid.*, p. 138.

De este culto exagerado a la virtud femenina en el que estuvo encerrada largos años, los escritores modernistas repensaron a la mujer en un nuevo orden, el mundano. Esta deja su estado virginal del hogar para entrar en contacto con el mundo y la ciudad, comenzando a asumir roles que antes le estaban vedados. La incursión de la mujer en el campo laboral y en oficios mecánicos como exigencia del desarrollo industrial de las potencias europeas, y en menor medida, dedicadas a empresas comerciales en los países americanos, fueron algunos de los elementos que ayudaron a configurar una nueva mentalidad sobre lo femenino, pero que se fue asociando en el campo de las letras con la mujer voluptuosa, libertina, demoníaca. Esto sucedió también como respuesta a las manifestaciones de los grupos feministas que aparecieron durante la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra, Francia y en otros países, que exigían derechos y libertades para la mujer en igualdad de condiciones con los hombres.

En el imaginario de los escritores modernistas de fin de siglo es constante la representación femenina de la mujer fatal. Esta es “el vientre de la tierra, el absorbente e indiferenciado abismo para la vitalidad masculina, la oscura cueva de la tentación física que se abre misteriosamente ante la aterro- rizada adolescencia espiritual del hombre”.¹⁹ Las características de este tipo femenino son la flor venenosa, planta parásita, mujer sirena, mujer vampiro, entre otras.

A lo largo de las cuatro partes de la novela, Clementina está situada entre estas dos concepciones femeninas. Algunas veces el narrador la representa como una santa madre y otras como una mujer sensual, que exhibe todos sus atributos físicos, y que lo lleva a perder el control de sí mismo. Abelardo intenta mantener una visión sacrosanta de su amada, pero el poder sexual que ella ejerce sobre él, lo hace sucumbir; por eso termina rindiéndole homenaje a su belleza corporal.

En un primer momento, cuando se produce el reencuentro entre Abelardo y Clementina, el narrador describe cómo era ella seis años atrás, cuando la conoció:

[...] una niña de unos dieciséis abriles y bella como un ángel [...] Era la niña blanca y un tanto pálida, de un blanco de marfil nada común. Traía un vestido de muselina púrpura y adornada graciosamente la cabeza con

19. Citado de Dijkstra, en *ibíd.*, p. 237.

una cinta de lo mismo; el cabello, negro como el ébano; los ojos, negros también; y el mirar, profundo como la noche, encerraba un mundo de gracia y simpatía. El candor y la inocencia que toda ella respiraba, realizaban sobremanera sus hechizos.²⁰

En la descripción se destacan varios aspectos de lo que anteriormente se ha llamado la mujer frágil: su belleza de ángel, el candor y la inocencia como atributos morales que tienden a ubicarla en el plano celestial, que rememoran la imagen de la Virgen María en su ascensión al cielo. Asimismo, la blancura de su rostro, el color negro intenso del pelo y de los ojos que contrastan con su palidez, formando un equilibrio que se asocia con la perfección moral y física.

El color del vestido, junto con el adorno, son elementos que refuerzan la imagen de “ángel del hogar”. El cristianismo y la psicología le han otorgado una serie de valores simbólicos a los colores. En este caso, el vestido y el adorno púrpuras adquieren un significado especial puesto que van ligados con el imaginario cristiano y aristocrático occidental, ambos asociados al ejercicio del poder y de la santidad. A partir del Código Justiniano, el púrpura quedó reservado exclusivamente para el emperador, sus familiares más cercanos, y para algunos otros reyes. Por lo tanto, en los iconos se hace representativo del poder imperial. Es utilizado únicamente en los mantos y túnicas del pantocrátor y de la Virgen; representando que Cristo, y por extensión su Madre, detentan el poder divino. Como Cristo es también el Sumo Sacerdote de la Iglesia, simboliza el sacerdocio. El púrpura, además, encarna la dignidad y la autoridad. El adorno que Clementina lleva en la cabeza simboliza la corona de Jesús al ser crucificado y el dolor que este sufrió por la humanidad. De esta manera, Abelardo proyecta las cualidades de la madre de Jesús en Clementina.

De este primer retrato adolescente del personaje femenino, se pasa a otro en donde aún persisten sus rasgos virginales pero con la madurez que le han otorgado los años transcurridos desde que conoció a Abelardo.

¿Quién lo creyera? ¡Seis años bastaron a transformarla! Y esa muchacha inquieta como una ardilla, ligera como una cervatilla, trocose en una mujer tranquila y grave que acaso había sentido en su seno el sordo murmullo de toda una generación... La pureza virginal y la maternidad se dan la mano en ella, y una notable serenidad se admira en toda su persona, que le obliga a

20. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 47.

uno a mantenerse a cierta respetuosa distancia, a la vez que atrae irresistiblemente su presencia.²¹

La serenidad y la gravedad han mudado el aspecto de Clementina; ya no es la niña virgen sino la señora, la reina del hogar. El respeto que siente Abelardo hacia esa mujer renovada, la hace más imposible, pero también más atractiva para él. El personaje va evolucionando de la mujer que inspira sumisión a la que lo atrae poderosamente por sus formas y atributos físicos:

Es alta, es delgada, de formas divinamente torneadas: ese talle, ese cuello, el cuerpo todo tiene la esbeltez de una estatua de Lisipo. Tiene no sé qué de aéreo esta mujer, y con todo, Néstor, y con todo me enferma de alma y cuerpo la vista de esas divinas curvas de sus senos... quisiera amarte con pureza de ángel pero siento que soy hombre.²²

Con lo anterior, Abelardo ya no ve en su amada al mismo ser de la primera parte, ahora es una mujer sexuada y sensual que despierta sus pasiones, y también él se reconoce a sí mismo como hombre, como cuerpo, como materia. De allí la analogía del cuerpo de Clementina con las esculturas de Lisipo,²³ quien moldea la figura femenina con todos los detalles del cuerpo humano, sin idealización sino basada en modelos reales. Así, el cuerpo de Clementina, en esta dimensión, no remite a una divinidad, por el contrario, ha adquirido valores esencialmente terrenales y, por tanto, deseables:

¡Dios mío! ¡Que nunca la hubiera conocido! ¡Y ser tan linda! A medida que se vuelve más imposible para mí, más y más crece a mis ojos en hermosura y encantos. Esa bata que se ha puesto recientemente la ha vuelto

21. *Ibid.*, p. 54.

22. *Ibid.*, pp. 294, 297.

23. Marie Augusta Richter Gisela, *El arte griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, Barcelona, Destino, 1980, p. 153. Lisipo fue uno de los escultores más importantes en la época de transición entre la era griega clásica y el helenismo. Con Lisipo la escultura se estiliza, pues alarga el canon de las esculturas y destaca la individualización realista en los retratos. Renovó el canon de presentación del cuerpo humano, haciéndolo más proporcional con la realidad. Fue uno de los primeros en intuir la posibilidad de modelar la estatua a partir de un punto de vista de 360 grados y no desde un punto de vista fijo como se había hecho hasta ese momento. En cuanto a la figura femenina, Lisipo dedica un gran número de obras a la figura de la mujer, estableciendo un nuevo canon de belleza y de proporción estéticas. Se han hallado varias estatuas en honor a Afrodita pero ninguna original.

más alta y majestuosa, y esos pechos abultados, esos pechos... Yo no sé cómo no me saco los ojos. ¡Qué terrible es, Néstor, la voluptuosidad de la mujer ajena!²⁴

Abelardo llega al punto más alto en su deseo incontrolado hacia la belleza física de Clementina; ya no resalta sus cualidades morales, sino su cuello y sus senos abultados. Esa atracción sexual es la que poco a poco pierde a Abelardo. Paradójicamente, el tomar conciencia de que no podrá poseerla, lo conduce a perder el juicio y la razón.

Los autores modernistas, generalmente, tendieron hacia alguno de los extremos que ya se mencionaron (la mujer frágil o la mujer fatal) al concebir a la mujer en la obra literaria. No obstante, en la presente novela, el narrador-personaje transita entre las dos visiones, pero se inclina con más intensidad hacia el tipo de la mujer seductora y es este estado femenino el que lo lleva al suicidio.

EXOTISMO

El exotismo modernista fue una de las tendencias que con fuerza atrajo a los escritores, llevándolos a viajar por países y culturas lejanas para encontrar nuevos temas para poetizar. Unos descubrieron en el Oriente: Egipto, China, Japón, etc., un manantial de experiencias, aromas, sabores, colores y personas “diferentes” para mostrar y contar. Otros, como Eudófilo Álvarez, decidieron narrar lo cercano, lo local, pero igualmente desconocido tanto para sus conciudadanos como también para los extranjeros. Con ello buscaban, además, establecer la heterogeneidad racial y geográfica de las naciones.

Esta forma de exotismo concibe de manera particular al hombre primitivo y sus costumbres ya que lo considera un ser privilegiado de la naturaleza por encontrarse en estado “natural”, sin contaminación de la civilización y de la urbe. La visión antropológica y geográfica que se construye del indígena, de las selvas, los ríos y las montañas americanas en su estado salvaje e indómito, es un elemento de singularización en la obra de Eudófilo Álvarez sobre el cual cimentar las bases del pasado precolombino para diferenciarse tanto de Europa como de Norteamérica.

24. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 316.

En *Abelardo*, el narrador incorpora al indígena jíbaro de Ecuador en su discurso sobre lo propio ecuatoriano.

Siempre me han atraído irresistiblemente esas vírgenes selvas embalsamadas de mil aromas, esos ríos y lagos [...]. Cuántas veces me han venido deseos de pertenecer a esa esbelta raza de los Jíbaros, para vivir en familia con las fieras. Ya me imagino verme pintado de vivas y fantásticas figuras, pendientes de mi desnudo cuerpo sartas de sonoras conchas y cascabeles, ceñida la frente de diadema de mimbres y de plumas; ya me figuro yo correr a la voz guerrera del tundúí, flotante la cabellera, empuñado de mi lanza de negra chonta, volar a la guerra a traer cabezas enemigas en trofeos. Por lo mismo que tan remotos están de nosotros estos placeres salvajes, más nos seducen.²⁵

La atracción que ejerce lo desconocido y lo extraño en el hombre occidental culto remite a una concepción del hombre primitivo, de pureza original y conectado con la naturaleza, el cual no ha sido aún viciado por la civilización. En la cita anterior, el narrador es interpelado por la forma de vida de los Jíbaros deseando pertenecer a esa comunidad, vestir y actuar como ellos lo hacen. Esta imagen que se construye sobre la diferencia es una forma de evasión de la sociedad burguesa, capitalista e industrializada que se vivía al final del siglo XIX, y de donde trataron de escapar los escritores modernistas con la exaltación de nuevos y exóticos espacios. Las selvas agrestes y los indígenas guerreros conforman un estilo de vida en donde reside la belleza agresiva e imponente de las tierras ecuatorianas y, además, es la zona de escape cuando el narrador se siente sin un lugar en el mundo, sin sentido de pertenencia.

Abelardo es ecuatoriano, pero no vive en su patria. La constante melancolía de su tierra lo lleva a buscar formas de sentirse cerca de ella, como cuando le escribe a Néstor con estas palabras: “Oh, amigo, cuánto diera por estar allá, si presto pudiera yo retornar a mi tierra, qué de cosas no haríamos los dos. Plegue al cielo no tenernos separados mucho tiempo”.²⁶ De ahí que anhele y hasta proyecte su soledad en la tierra de los Jíbaros, en el Oriente ecuatoriano, lo que lo aleja de la París modernizada.

Abelardo, de la misma manera en que idealiza a los indígenas ecuatorianos, presenta a los campesinos de Meudon como figuras extraordinarias:

25. *Ibid.*, p. 5.

26. *Ibid.*, p. 5.

Pues pongo el Virgilio bajo del brazo y me dejo ir por estos trigos sin rumbo conocido, y cuanto más de París me aparto, más descubro en las gentes del campo las huellas de los hombres primitivos. Esa sencilla timidez de la campesina y el timbre de su voz, ese hablarse a largas distancias unos a otros sin temor de molestar al vecino; las criaturas gordillas, medio desnudas y sucias las mejillas, que viven en familia con las palomas y los conejos [...] el sueño tranquilo de estas gentes, ajenas a los problemas de la vida, ignorantes de cuanto pudiera turbarles el reposo... cosas son estas que me dan en qué pensar.²⁷

El narrador destaca la “belleza singular” de los pobladores de Meudon, estableciendo un paralelo entre el tipo de vida que llevan estos y los Jíbaros. Los campesinos son vistos como seres especiales, pero similares a los hombres primitivos. Estas dos comunidades causan admiración y asombro para el hombre de ciudad por su sencillez y humildad. No obstante, en la relación establecida hay una doble intención en la obra: llenar de significado la categoría de lo exótico americano, y mostrar la faceta primitiva en el campesino europeo. En consecuencia, se produce una revaloración de las jerarquías espaciales que habían dominado desde la Colonia, a partir de las cuales los europeos construyeron tanto al oriente como a lo americano. Dentro del aparente avance civilizador del mundo europeo, también es posible encontrar la diferencia en sus periferias; y lo paradójico es que sea un americano quien lo representa como diferente.

Otra forma en que aparece el exotismo en *Abelardo* es la nostalgia y la añoranza de tiempos pasados considerados mejores que el presente del narrador.

¡Tiempos felices aquellos! En que las ninfas en persona tejían las telas con lanzaderas de oro, en que el propio Ulises cortaba con el hacha el tronco de olivo y labraba él mismo su lecho nupcial; en que toda una princesa como la joven y bella Nausicaa, vase al río con sus criadas a lavar la ropa que se ha de mudar el día de la boda. Y mientras la ropa se seca, hace ella su comida junto al río, y se quita el velo y juega con sus doncellas en la ribera.²⁸

El exotismo modernista debe ser entendido como evasión de la realidad alienante que impide al narrador fluir con naturalidad en una sociedad

27. *Ibid.*, pp. 9-10.

28. *Ibid.*, pp. 9-10.

caótica. Por ello, la búsqueda estética de la obra está en lugares temporalmente distantes. El retorno a la literatura y a la mitología griega Homérica, a los dioses, a los seres del pasado de una edad dorada, son los recursos para simbolizar que el arte es superior a la vulgaridad de la sociedad condicionada por el dinero, a la vida multitudinaria de las ciudades industrializadas. El arte se alza sobre la belleza antigua.

No en vano, paralelo a la añoranza de tiempos antiguos, se encuentra en *Abelardo* la descripción de París como una ciudad contradictoria y ambivalente.

¡Qué sarcasmo! Pedirme te diga lo que es París, tú que sabes mejor que yo lo que es la capital del mundo! [...] Un Zola y un Víctor Hugo juntos podrían hacerlo. Según la manera de ver las cosas, podrá cada cual exclamar: París es un caos, es un infierno; París es un paraíso que ofrece al hombre superior placeres que el vulgo no conoce [...] París es un océano en tormenta. Tabernas, garitos, mancebías, casas de todo género de prostitución, cuántos vicios la corrupción ha imaginado, todo eso constituye la tormenta [...] ¡París-Louvre, París-Panteón, París-Nuestra Señora, París-Luz, París-Fraternidad. Profundidades inconmensurables, arcanos de lo infinito! Siglos amontonados, grandes pueblos congregados, silencio profundo de los tiempos, abismos del pensamiento, trono del arte... Ahora comprendo por qué París es grande.²⁹

Las dos visiones de París se complementan. Por un lado, el personaje se siente constreñido en ese espacio de desarrollo y progreso que alberga toda serie de lugares, producto del cambio de sociedad y de mentalidad. La prostitución, la bohemia, las calles llenas de tráfico y de gente, el ruido ensordecedor perturban al hombre superior, al artista, al letrado, y lo expulsan a la periferia. De allí, que el personaje resuelva vivir definitivamente en Meudon, lugar donde la naturaleza y los paisajes idílicos del campo le proporcionan tranquilidad al ser sensible, y solo podrá hallar su paz interior en ese espacio. No obstante, se presenta simultáneamente la imagen de los letrados en París, quienes atraídos por la cultura y el arte parisiense, conciben la ciudad como el lugar ideal para estar en contacto con el arte universal. Allí, estos sujetos podrán potenciar su capacidad creadora y encontrarán la pureza de la belleza artística.

En definitiva, lo exótico se manifiesta en *Abelardo* tanto en lo “salvaje” y “primitivo”, en donde aparentemente residiría la pureza e inocencia de seres

29. *Ibid.*, pp. 5-7.

y lugares que no han sido tocados por la mano civilizadora; como en lo culto, al proyectar la capital de Francia como el espacio en el cual residen la pureza y la belleza de la cultura y el arte occidental.

ABELARDO: EL RETRATO MODERNISTA³⁰

El Modernismo propugnó la representación de su actitud a través de la escritura, imponiendo en los personajes la concepción deseada del artista. Es decir, la obra construye un universo literario en el cual el artista participa como el héroe moderno³¹ de su narración, creando una proyección de sus propias inquietudes, angustias y anhelos, o como sujeto partícipe de la sociedad en la que está inmerso. La novela de Eudófilo Álvarez no está alejada del embate ególatra de su narrador-personaje. Abelardo no es propiamente un artista, sin embargo, en él se aprecian cualidades que lo vinculan con el medio cultural y artístico de la época que, además, coinciden con los intereses estéticos de la obra. Así se evidencia en una carta escrita por Juan Félix Proaño a propósito de la muerte de Eudófilo Álvarez, en la que se destaca el espíritu artístico que reflejan sus obras:

Es propio de las almas sensibles impresionarse con la vista de objetos bellos y sublimes. Si a esa feliz disposición del espíritu se junta una vasta cultura de la mente, un talento analítico y observador, un corazón noble y generoso; entonces, los hombres dotados de estas hermosas cualidades,

30. El título de este apartado fue tomado del artículo de María Salgado "El autorretrato modernista y la 'Literaturización' de la persona poética", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, coord. Antonio Vilanova, v. 4, 1992, pp. 959-968.

31. "Al verificarse en la cultura moderna un profundo cambio de enfoque [...] el artista ya no insistirá tanto en representar ideales trascendentes o deseos ilimitados de autorrealización, sino que reflejará más bien situaciones muy concretas, donde se haga patente la dificultad que experimenta el individuo para alcanzar su propia identidad. Estos nuevos héroes, desprovistos ya de aquellas nobles cualidades y sometidos a las fatalidades modernas del progreso, la ciencia y la economía, así como a la demagogia de los políticos de turno, y reducidos por todo ello a refugiarse en sus instintos más elementales, aparecerán como individuos del común de la humanidad y, desde esta posición socialmente indiferenciada, comenzarán a invadir las páginas literarias". Cfr. Antonio Blanch, *El hombre imaginario: una antología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1995, p. 112.

no pueden encerrarse dentro de los estrechos límites del egoísmo o del orden puramente material; sino que buscan una atmósfera superior a donde remonta su vuelo el espíritu [...] Habiendo leído algunas de las obras literarias escritas por nuestro excelente amigo, señor don Eudófilo Álvarez, que ayer no más se despidió de la vida, hemos creído descubrir al través de esas páginas un espíritu dotado de esas cualidades que hemos apuntado antes.³²

Al leer esta semblanza que se hizo de la obra de Álvarez, se encuentran varias similitudes con el pensamiento del narrador-personaje, Abelardo, y con sus intereses artísticos y culturales.

¡Saber comprender la naturaleza y distinguir lo bello! He ahí lo difícil, amigo mío, porque ese don no ha concedido Dios a todos los mortales. La belleza es el soplo divino, amigo Néstor, la belleza es invisible como Dios [...] solo el alma artística es capaz de penetrar el espíritu de cuánto nos rodea y comprender esa fraternidad de los seres entre sí, ese ayudarse y alimentarse mutuamente. [...] ¡Me hundo en el seno de los mares, me remonto a las altas cordilleras, bajo a los valles, me interno en la espesura de las selvas, y la vida presente donde quiera... Néstor, Néstor, mi espíritu se rinde abrumado por el peso de este maravilloso arcano!³³

El héroe de la novela primero menciona el alma artística como la única capaz de captar la belleza de la naturaleza y de representarla con fidelidad. Inmediatamente, al hablar de sí mismo, la sensibilidad de su espíritu se hunde en los deleites de la naturaleza que solo un sujeto como él puede aprehender. Allí radica el interés de la obra por crear el semblante de un sujeto ficcional que corresponde con aquella actitud del artista moderno.

A propósito, dice Néstor:

Yo tuve la fortuna de conocer a Abelardo y de tratar con él no pocas veces: todo él respiraba bondad y buena fe. Hablaba poco: era melancólico de naturaleza, era meditabundo y gustaba de la soledad. Dicen que desde niño le asaltaba un sentimiento de tristeza y lloraba sin saber por qué. ¡Vagos presentimientos de un porvenir desgraciado! Vivía convencido de que no había nacido al mundo para gozar, y solo gozaba cuando podía dar rienda

32. Alfredo Costales Samaniego y Dolores Costales Peñaherrera, *Barro antiguo: el pensamiento antropológico de Juan Félix Proaño*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2001, p. 99.

33. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 28.

suelta a su sensibilidad exquisita. Más tarde se puso tan sombrío, que andaba por las calles como andan las sombras en los sepulcros.³⁴

Los rasgos que destacan la personalidad de Abelardo, como la hiper-sensibilidad, la tendencia a la depresión y a la nostalgia, y la poca sociabilidad, son algunas de las características emocionales comunes al artista decadente de fin de siglo –cabe aclarar que Abelardo no es un artista como tal; sin embargo, tiene un alma artística–. “El estilo decadente tiene la capacidad de expresar aquellos estados mentales complejos, como son la neurosis, la pasión depravante y la locura”.³⁵ En los textos modernistas, contrariamente a los retratos realistas finiseculares, lo que se resalta es la imaginativa recreación del temperamento del artista como un ser incomprendido, que ha sido aislado de la sociedad burguesa, debido a la diferencia que establece con los nuevos órdenes moderno-capitalistas.

Por otra parte, del aspecto físico del personaje no se dan numerosos detalles, sino solo los que interesan para reforzar su figura decadente:

La naturaleza le hizo en extremo sensible, mas no fuerte de constitución, y aparte de los achaques de que adolecía desde niño, los nervios se le aflojaron a lo último de su vida de manera que no pudo resistir a los estragos de una pasión tan violenta. Amó ciegamente, sin razón ni prudencia; se fue tras el objeto amado con el candor de un niño, al impulso de una pasión desenfrenada. Adoró a una mujer, adorable sin duda, pero imposible de poseer, y ese amor le perdió. Padeció tanto los últimos meses, tan insoportable le vino a ser la vida, tan espantosa, que sintió en su interior todo lo que puede sentir un náufrago que se ve solo, sin nadie quien le ampare en el piélago de un mar inmenso.³⁶

Ahora bien, otro elemento que vale la pena analizar es la carta como modelo idóneo para expresar el devenir de la conciencia del héroe-narrador. Cada una de las epístolas aborda una de las preocupaciones fundamentales del personaje, bien sea sobre lugares reales o ficcionales, ideas filosóficas o estéticas, o personajes de su propio mundo narrativo.

34. *Ibid.*, p. 360.

35. Chantal Dussailant, *Decadencia por principio: decadentismo en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Nueva York, Departamento de Español y Portugués, Universidad de New York, 2005, [Disertación doctoral], p. 45.

36. E. Álvarez, *Abelardo*, p. 359.

Asimismo, son informes extensos a un amigo ecuatoriano ideal, Néstor, presentando la visión lineal de una única voz narrativa, la de Abelardo, quien en principio le narra sus percepciones de París y de Meudon y, después, la crónica de la intensificación de su pasión amorosa por una mujer casada. El destinatario de la correspondencia en la obra es un agente inactivo en la narración debido a su nula participación en lo que se supone la interacción epistolar entre el emisor y él. Su función se limita a ser el destinatario-testigo de los sentimientos de Abelardo, quedando por fuera de la visión del lector algún rasgo que lo caracterice dentro del relato.

En este orden de ideas, la carta como recurso literario, ha sido empleada para mostrar la transformación o evolución de uno o varios personajes, dando a conocer de primera mano los cambios que se entretajan en el interior de los mismos. Así, en *Abelardo* se acude no solo a la transformación de la visión femenina, como se mencionó en otro apartado, sino a la metamorfosis que paulatinamente se va operando en la conciencia del héroe-narrador en relación con su amada Clementina, que desemboca en la pérdida de la razón.

En cuanto al amor, suele ser el tópico por excelencia modernista que lleva al héroe a perder la razón y lo conduce al suicidio; no obstante, esto debe suceder así para que la realización aciaga del personaje sea definitiva mientras que el amor irrealizable es el motivo adverso con el cual éste se muestra ante la sociedad que lo evade. Su sufrimiento, el rechazo, la pérdida, son las fichas del rompecabezas que él arma de su decadente existencia; por eso, el final de este sujeto moderno nunca podrá ser feliz, pues solo adquiere el reconocimiento en cuanto más doloroso sea su destino.

Para concluir, a lo largo de este artículo se ha intentado mostrar que pese a los juicios de valor sin fundamento que la crítica ha emitido sobre la obra de Eudófilo Álvarez, esta rompe con la tradición romántica en la que se ha encasillado la literatura ecuatoriana de finales del siglo XIX. Por el contrario, *Abelardo* es una obra plenamente modernista, pero entendiendo el modernismo no solo como un movimiento literario sino como una actitud frente a los avatares del fin de siglo, pues vincula los elementos estéticos más recurrentes dentro de la literatura que sigue esa tendencia. En ella se destaca la influencia simbolista francesa, en cuanto al dominio del sueño en los hechos de la vigilia; la concepción masculina que presentó visiones particulares sobre la mujer de la época; el exotismo local y el exotismo europeo, visto este por los ojos de un hombre culto americano; y la manera en que a través del personaje-héroe se representa la actitud modernista idealizadamente.

Los anteriores son tan solo algunos de los valores estéticos que aquí se analizaron, pero *Abelardo* es una obra rica literariamente, de la cual faltan elementos por explorar y analizar a la luz de nuevas miradas que le den el valor que esta se merece como manifestación finisecular modernista de las letras ecuatorianas e hispanoamericanas. ☺

Fecha de recepción: 17 febrero 2011

Fecha de aceptación: 27 abril 2011

Bibliografía

- Álvarez, Eudófilo, *Abelardo*, Quito, Imprenta Nacional, 1905.
- *Zapikia y Nanto*, Introducción de Alfredo Costales-Samaniego, Quito, Abya-Yala, 2003, p. 35.
- Bari de López, Camila, *Hacia una poética del Modernismo: simbolismo de la mujer y del color en las novelas de Manuel Díaz Rodríguez*, Nueva York, Universidad de New York, 1997. [Disertación doctoral].
- Blanch, Antonio, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1995.
- Coll, Edna, *Índice informativo de la novela hispanoamericana*, t. IV, Altiplano, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Costales Samaniego, Alfredo, y Dolores Costales Peñaherrera, *Barro antiguo: el pensamiento antropológico de Juan Félix Proaño*, Quito, Abya-Yala, 2001.
- Descalzi, Ricardo, y Renaud Richard, *El Chulla Romero y Flores*, edición crítica, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1996.
- Dussaillant, Chantal, *Decadencia por principio: decadentismo en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Nueva York, Departamento de Español y Portugués, Universidad de New York, 2005. [Disertación doctoral].
- Houtzager, Guus, *La enciclopedia de la mitología griega*, Madrid, Libsa, 2005.
- Jiménez, Juan Ramón, *El Modernismo, notas de un curso (1953)*, Prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández, México, Editorial Aguilar, 1962.
- Nerval, Gerard, *Aurelia*, México, Ediciones Coayacán, 1998.
- Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Richter, Gisela Marie Augusta, *El arte griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, Barcelona, Destino, 1980.
- Rojas, Ángel Felicísimo, *Obras completas*, t. III, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja/Editorial Universitaria, 2004.
- Salgado, María, “El autorretrato modernista y la ‘Literaturización’ de la persona poética”, Centro Virtual Cervantes, 1989.
- Swedenborg, Emanuel, *Del cielo y del infierno*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2000.