

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



42 **II SEMESTRE
2017**

ISSN: 1390-0102

LEGADO

Galo Galarza Dávila

Rodó-Montalvo, paradigmas intelectuales del siglo XIX

CRÍTICA

Iván Rodrigo Mendizábal

El hombre de las ruinas, la primera novela fantástica del Ecuador

María José Carrera Pacheco

La casa verde, consecuencia de la necesidad de 'habitar'

Vicente Robalino

*Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan* y *Don Goyo**

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Director: Raúl Vallejo Corral

Editor: Raúl Serrano Sánchez raul.serrano@uasb.edu.ec

Comité Editorial: Cecilia Ansaldo Briones (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Carlos Carrión (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos (UASB), Ariruma Kowii (UASB), Alejandro Moreano (UASB), Alicia Ortega Caicedo (UASB), Alberto Pereira (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Édgar Vega Suriaga (UASB).

Comité Asesor Internacional: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

Diagramación y corrección: Journals & Authors

Cubierta: diseño y arte, Journals & Authors

Información y envío de artículos: raul.serrano@uasb.edu.ec / paola.ruiz@uasb.edu.ec

Solicitud de canjes: biblioteca@uasb.edu.ec

Suscripciones y distribución: ventas@cenlibrosecuador.org

Kipus: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Número 42, julio-diciembre de 2017

ISSN: 1390-0102

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

42 julio-diciembre, 2017

ISSN: 1390-0102

LEGADOS

GALO GALARZA DÁVILA 7

Rodó-Montalvo, paradigmas intelectuales del siglo XIX

CRÍTICA

IVÁN RODRIGO MENDIZÁBAL 19

El hombre de las ruinas, la primera novela fantástica
del Ecuador

MARÍA JOSÉ CARRERA PACHECO 55

La casa verde, consecuencia de la necesidad de 'habitar'

VICENTE ROBALINO 67

Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan* y *Don Goyo*

ALEJANDRA VELA HIDALGO 81

Feminización del viaje del héroe en "Capítulo dos chapéus"

LEONARDO VALENCIA 99

Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*
de Juan Montalvo

RESEÑAS

- Nefando*, novela de Mónica Ojeda, 121
Carlos Vásquez
- Tríptico de la ciudad y Ciudad pretexto*, 124
novelas de Ernesto Carrión
Carlos Ferrer
- Perfil 20*, poesía de Jacqueline Goldberg 127
Juan Joel Linares Simancas
- Lo que ayer parecía nuestro*, cuentos de Raúl Serrano Sánchez 130
Eliécer Cárdenas
- Siega*, poemario de Felipe García Quintero 132
Mónica Velásquez Guzmán
- Complejo*, novela de Santiago Vizcaíno 135
Cristóbal Zapata
- Personal e intrasferible*, poemario de Jorge Dávila Vázquez 140
Felipe García Quintero
- Antología bilingüe del cuento ecuatoriano
de inicios del siglo XXI*. Luis Aguilar Monsalve, editor 142
Vicente Robalino

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 145

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

42 julio-diciembre, 2017

ISSN: 1390-0102

LEGACIES

GALO GALARZA DÁVILA 7

Rodó/Montalvo, intellectual paradigms of the XIX century

CRÍTIQUE

IVÁN RODRIGO MENDIZÁBAL 19

El hombre de las ruinas, the first ecuadorian fantasy novel

MARÍA JOSÉ CARRERA PACHECO 55

La casa verde, consequence of the need of “inhabit”

VICENTE ROBALINO 67

Myths and utopias in the novels *Nuestro pan* and *Don Goyo*

ALEJANDRA VELA HIDALGO 81

Feminization of the journey of the hero in “Capítulo dos chapéus”

LEONARDO VALENCIA 99

The manuscripts of the *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*
by Juan Montalvo

REVIEWS

- Nefando*, a novel by Mónica Ojeda, 121
Carlos Vásconez
- Tríptico de la ciudad y Ciudad pretexto*, 124
novels by Ernesto Carrión
Carlos Ferrer
- Perfil 20*, poetry by Jacqueline Goldberg 127
Juan Joel Linares Simancas
- Lo que ayer parecía nuestro*, stories by Raúl Serrano Sánchez 130
Eliécer Cárdenas
- Siega*, poems by Felipe García Quintero 132
Mónica Velásquez Guzmán
- Complejo*, a novel by Santiago Vizcaíno 135
Cristóbal Zapata
- Personal e intrasferible*, poems by Jorge Dávila Vázquez 140
Felipe García Quintero
- Bilingual anthology of the Ecuadorian story from the beginning of the 21st century*. Luis Aguilar Monsalve, editor 142
Vicente Robalino

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 145

Rodó-Montalvo, paradigmas intelectuales del siglo XIX*

Rodó/Montalvo, intellectual paradigms of the XIX century

GALO GALARZA DÁVILA*

Escritor y crítico ecuatoriano

galogalarzad@gmail.com

Fecha de recepción: 29 junio 2017

Fecha de aceptación: 17 agosto 2017

RESUMEN

En el centenario de la muerte del escritor uruguayo José Enrique Rodó, el autor rememora la relación que tuvo con el escritor y polemista ecuatoriano Juan Montalvo. Los presenta a ambos como los escritores más destacados del siglo XIX en sus respectivos países, como ejemplos paradigmáticos del intelectual comprometido con tu tiempo. Ahonda en el pensamiento de estos autores que tienen singular vigencia en nuestros días. Un ensayo desmitificador y exaltador, a su vez, de la vida y obra de estos brillantes autores latinoamericanos que murieron lejos de sus países, en la pobreza y el olvido.

PALABRAS CLAVE: Rodó, Montalvo, siglo XIX, arielismo, Ecuador, Uruguay, intelectuales, compromiso, política

* Ecuatoriano. Narrador y diplomático. Fundador de los talleres literarios Tientos y Diferencias y La pequeña lalupa de Quito, así como de la revista de creación *Eskeletra*. Colabora con periódicos y revistas como *Artes* de diario *La Hora* de Quito y *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En cuento ha publicado: *En la misma caja* (Quito, 1980); *La dama es una trampa* (Quito, 1996); *El turno de Anacle* (Quito, 2001). Consta en las antologías: *Libro de posta* (Quito, 1981); *En busca del cuento perdido* (Quito, 1996); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998), *Antología esencial –Ecuador siglo XX- El cuento* (Quito, 2004), *Puro cuento* (Quito, 2004), *Te cuento Quito* (2012).

ABSTRACT

In the centenary of the death of Uruguayan writer José Enrique Rodó, the author recalls the relationship he had with the Ecuadorian writer and polemicist Juan Montalvo. He presents them both as the most outstanding writers of the 19th century in their respective countries, as paradigmatic examples of the intellectual committed to his time. He delves into the thinking of these authors who have unique validity in our days. A demystifying and exalting essay, in turn, of the life and work of these brilliant Latin American authors who died far from their countries, in poverty and oblivion.

KEYWORDS: Rodó, Montalvo, 19th century, arielismo, Ecuador, Uruguay, intellectuals, commitment, politics.

El 1 de mayo de 2017 se conmemoró el centenario de la muerte de José Enrique Rodó, autor emblemático que nació en Montevideo el 15 de julio de 1871 y murió en Palermo, Italia, el año 1917, cuando apenas tenía 46 años de edad. En su corta vida, sin embargo, dejó una impronta en la cultura hispanoamericana que lo volvió un autor de obligada referencia. Por este motivo, varias instituciones gubernamentales, académicas e intelectuales del Uruguay, desde el Congreso de la República hasta las universidades y centros rodonianos, organizaron una serie de eventos a lo largo de todo el año 2017.

Gracias a la invitación de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, de la ciudad de Montevideo, presenté este texto como un homenaje a su memoria y al de su admirado par intelectual, el escritor ecuatoriano Juan Montalvo. A ambos autores los considero, además, dos símbolos de los países donde nacieron y de los cuales se alejaron para morir tempranamente en la pobreza y el abandono en ciudades europeas. Estoicismo o heroísmo romántico, en la forma de vivir y de morir, a lo Lord Byron, a lo Simón Bolívar, a lo José Gervasio Artigas.

Rodó no conoció personalmente a Montalvo, quien nació el 13 de abril de 1832 en Ambato (una entonces pequeña ciudad andina del Ecuador, ubicada en el centro del país) y murió en París, el 17 de enero de 1889, pero sí lo escogió entre sus autores preferidos, entre las mayores referencias morales de Nuestra América, para escribir uno de sus ensayos más lúcidos, más literarios y más entusiastas. Fue, por consiguiente, su gran apologeta, su exégeta. Las páginas que Rodó dedica a Montalvo en su ensayo publicado en *Motivos de Proteo*, revelan esa profunda admiración:

La literatura de Montalvo –dice– tiene asentada su perennidad, no solamente en la divina virtud del estilo, sino en el valor de la nobleza y hermosura de la expresión personal que lleva en sí. Pocos escritores tan apropiados como él para hacer sentir la condición reparadora y tonificante de las buenas letras. Su amenidad, su deleitoso halago, están impregnadas de una virtud más honda, que viene del innato poder de simpatía y del ritmo enérgico y airoso de la vida moral.¹

1. José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo. Montalvo*. En selección realizada por Emilio Oribe, en su libro *Rodó. Estudio crítico y antología* (Buenos Aires: Losada, 1971), 133.

Por eso he seleccionado a estos dos autores (Rodó y Montalvo) como una especie de paradigmas de lo que fueron los escritores latinoamericanos en el siglo XIX: románticos en sus inicios, modernistas y positivistas después, pero al mismo tiempo profundamente comprometidos con el devenir político de sus pueblos. Ambos (Rodó y Montalvo) debieron salir de sus países de nacimiento, bien huyendo de la mediocridad del medio o de la persecución de las feroces dictaduras gobernantes para radicarse en Europa donde murieron, como he dicho, en la pobreza y el olvido. Su estatura moral e intelectual, sin embargo, fue acrecentándose con el pasar del tiempo hasta convertirse en verdaderos símbolos de sus países. Rodó puede representar perfectamente a Uruguay y Montalvo al Ecuador, como sus máximos referentes intelectuales del siglo XIX. Los dos encarnan, también, de alguna manera, lo que son esos (nuestros) países iberoamericanos, los más pequeños territorialmente de Sudamérica, ambos con historias parecidas de cercenamiento territorial y de lucha por sobrevivir en medio de sus poderosos vecinos, ambos con historias llenas de caudillos y dictadores y mártires. Ambos con el propósito común de salir adelante sorteando las murallas que nos crecen desde dentro y desde fuera.

Ese gran prosista que fue el mexicano Alfonso Reyes reunió en un libro titulado *Pasado inmediato* a los que él consideraba los intelectuales más representativos de sus países en el siglo XIX: Andrés Bello (Chile), Domingo F. Sarmiento (Argentina), Juan Montalvo (Ecuador), Eugenio María de Hostos (República Dominicana), José Martí (Cuba), Justo Sierra (México) y José Enrique Rodó (Uruguay).² Todas las antologías son como sabemos “antojías”, o sea frutos del antojo, y dejan fuera a muchos que debieron estar e incluyen a otros que debieron salir (ya sabemos lo que ocurrió años más tarde con los llamados “escritores del Boom”, donde se quedaron fuera escritores de la talla de Juan Carlos Onetti o Jorgenrique Adoum),³ sin embargo, en el caso de Ecuador y Uruguay, creo que Reyes acertó plenamente, pues Montalvo y Rodó fueron, sin duda, los escritores más representativos de sus países en el siglo XIX.

2. Alfonso Reyes, *Pasado inmediato. Obras completas, XII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), 242. Citado por Belén Castro en su prólogo al libro Ariel de José Enrique Rodó, publicado por Cátedra (Madrid: Letras Hispánicas, 2009), 26.

3. Al respecto cabe mencionar que acaba de ganar un premio en el Festival de Cine de Montevideo, la película ecuatoriana *El secreto de la caja*, del realizador Javier Izquierdo, en la cual se hace una sátira sobre los escritores que no entraron al llamado “Boom”. Se crea una burla-ficción sobre el inexistente escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, inventado por los narradores José Donoso y Carlos Fuentes. Ver los excelentes artículos que publicaron al respecto Rosalba Oxandabart y Carlos Franz en el semanario *Brecha*, del 28 de abril de 2017.

Ambos fueron críticos de sus sociedades, ambos combatieron, a su manera, a los regímenes o sistemas políticos que gobernaron en aquellos tiempos Uruguay y Ecuador. Montalvo tuvo como flanco de ataque a los dictadores Gabriel García Moreno e Ignacio de Veintemilla, el uno teócrata, el otro tirano de ideas liberales pero de comportamiento conservador, cuando no reaccionario y ultramontano. Rodó se enfrentó a su mismo partido (Colorado) del cual formó parte y llegó a ser incluso parlamentario, cuando este quiso aplicar ideas retrógradas o abusivas como prohibir que se exhiban crucifijos en los hospitales públicos o cuando cayó en la prédica violenta y guerrerista.

Curiosamente –y venga otra coincidencia- tanto Ecuador como Uruguay nacieron a la vida independiente como repúblicas en el año 1830, o al menos adoptaron ese año sus primeras constituciones (que es como decir sus partidas de nacimiento político). Son países, pues, con vida política independiente de apenas 187 años (menos de dos siglos). Ecuador se separó de la Gran Colombia (entidad constituida por Simón Bolívar que abarcaba las actuales repúblicas de Panamá, Venezuela, Colombia, además de Ecuador que, dentro de esta entidad político-administrativa se denominaba *Departamento del Sur*). Uruguay o la República Oriental del Uruguay, por su parte, se independizó del Imperio Brasileiro, donde se llamaba *Provincia Cisplatina*. Ambos países introdujeron en sus nombres, como se ve, elementos geográficos (nombres de ríos o líneas de paralelo), ambos tuvieron como primeros presidentes a militares, ambos tenían en esa época una población mayoritariamente rural,⁴ ambos se embarcarían pocos años después en espantosos conflictos civiles y en luchas con sus vecinos por definir sus territorios.

En esos espacios geográficos de América del Sur es que nacieron Juan Montalvo (en 1832, apenas dos años después de establecida la República del Ecuador), casi nacieron juntos república y escritor, y José Enrique Rodó cincuenta años después de que naciera la República Oriental del Uruguay. Ambos abrazaron ideas románticas y liberales desde muy temprano. Ambos utilizaron la prosa (o el ensayo) como medios de expresión intelectual. Ambos estuvieron dotados de un talento singular para expresar sus ideas con elegancia y fuerza, que estuvo acompañado, además, de una admirable erudición. Leídos no obstante sus libros ahora, en el siglo XXI, después que hemos pasado por las lecturas de escritores con prosas tan audaces como las del cubano Guillermo Cabrera Infante o

4. En 1830 la población en la naciente República Oriental del Uruguay era de 74.000 personas en todo el territorio nacional. 20% residía en Montevideo y 80% en el interior. Ver *El perfil uruguayo y su historia*. Nancy Pontet Portsher, ed. (Montevideo: Fin de Siglo, 2003), 135.

el argentino Julio Cortázar o el chileno Roberto Bolaño o el colombiano Gabriel García Márquez (el del *General en su laberinto*), sus textos (los rodosianos y montalvinos) nos parecen, hoy, algo almibarados, demasiado anticuados, llenos de latinajos o demasiadas referencias a dioses del Olimpo. Sin embargo, el momento que fueron publicados sin duda causaron sonados entusiasmos y aplausos de muchos intelectuales importantes de la época, desde Unamuno hasta Rubén Darío, desde Pardo Bazán hasta Zaldumbide.⁵ Mario Benedetti, en un interesante estudio que escribió sobre Rodó y que perfectamente también aplica para Montalvo, dijo:

La peor injusticia que puede cometerse con Rodó, es no ubicarlo, al considerar y juzgar su obra, dentro de un proceso histórico”. “Hoy resulta tarea fácil –dice más adelante– detenerse en las carencias de Rodó, en sus miopías, en sus dictámenes fallidos, en sus pronósticos errados, en las amplias volutas de su estilo, tantas veces desprovisto de calidez. Hoy resulta sencillo indicar qué caminos debió haber seguido, en qué bifurcación se equivocó. Pero no hay que olvidar que en muchos de los temas que trató, Rodó abría la primera brecha.⁶

Ambos tuvieron padres españoles que emigraron a América en busca de mejor destino (el de Rodó catalán, el de Montalvo andaluz) y madres criollas. Ambos eran físicamente altos, de figuras desgarbadas y rostros picados (por la viruela el uno, por la miopía el otro), prematuramente envejecidos, Montalvo un poco cojo (llevó consigo siempre un bastón), Rodó un tanto jorobado (o al menos eso se desprende de las descripciones que hicieron de él sus contemporáneos). Juan Montalvo hizo gala de su nombre y ejerció un cierto donjuanismo (tuvo hijos con una ecuatoriana y con una francesa) aparte de otros sonados amoríos⁷, Rodó más bien fue ascético y poco se conoce de sus escarceos amorosos. Benedetti

5. Gonzalo Zaldumbide (1884-1965). Escritor y diplomático ecuatoriano, dedicó amplios estudios a Rodó y Montalvo. Su libro sobre el uruguayo: *José Enrique Rodó, su personalidad y su obra*, fue publicado en Montevideo por Claudio García editores, en 1944. “Sobre el más ilustre de los escritores ecuatorianos, José Enrique Rodó compuso, dice Zaldumbide, en hora, rara en él, de nostalgias y como de resarcimiento, aquel elogio estatuario, que América reputa como el mejor monumento a la gloria del hijo de Ambato. Este soberbio trozo ahí está, incólume a las veleidades de la opinión y del tiempo. Y nada en honor de Montalvo, más justo que encarecer, la lectura de esas páginas del maestro uruguayo” (prólogo a la selección sobre Montalvo que hizo para la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito, 1960). Zaldumbide, en su libro sobre Rodó, escribió lo que le faltó escribir a Montalvo sobre el gran autor uruguayo. Un escritor ecuatoriano del siglo XX, suplió así el silencio del gran autor ecuatoriano del XIX. “Por lo mismo cuando hallamos un Rodó, superior a todas las modas, exento de vanidades, con dominio acabado sobre cuanto contribuye al realce de su aptitud natural, reconocemos en él –concluye Zaldumbide– un perfecto ejemplar de lo que queremos ser, de lo que vamos siendo”. (Ibíd., 18 y 19).

6. Mario Benedetti, *Genio y figura de Rodó* (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1966), 99.

7. Sobre este aspecto de la vida de Montalvo vale conocer el libro del cubano Alejandro Querejeta Barceló, *Anhelo que esto no sea París*, publicado recientemente por la editorial Seix Barral, Bogotá, 2016.

dice que la soledad fue una característica en su vida.⁸ Ambos cristianos, profundamente admiradores del *Maestro*, como llamaban a Cristo, pero no practicantes y más bien críticos de la iglesia oficial católica. Los libros de Montalvo incluso fueron prohibidos por el Vaticano, los colocó en el index de los libros blasfemos, particularmente *La Mercurial Eclesiástica*, en el cual reniega de los obispos-avispas. Ambos querían dirigir sus escritos a la juventud (en la cual veían la esperanza de los pueblos jóvenes donde nacieron). El *Ariel* de Rodó es una invocación a la juventud de comienzo a fin. Y, sin duda, que la juventud de América le fue receptiva y también le llamó *Maestro*:

“Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada”, dice.⁹

El libro mismo (uno de los alegatos más bellos escritos en lengua castellana) está

dedicado: “A la juventud de América”.

Montalvo decía: “Desgraciado el pueblo donde la juventud no haga temblar al tirano”.

Ambos veían a la América Latina como la Patria Grande, particularmente Rodó fue en ello más categórico y dedicó muchas páginas de su libro *El mirador de Próspero* y en el mismo *Ariel*¹⁰ para plantear esta tesis. Rodó era cauto en el enfrentamiento con sus adversarios. Montalvo era feroz, un extraordinario insultador. Cuando murió asesinado en Quito el tirano Gabriel García Moreno, exclamó: “Mi pluma lo mató”. Unamuno decía por ello que lo mejor de Montalvo eran sus insultos.¹¹ Rodó tiene un estilo más tranquilo, más sosegado, casi conciliador, pero cuando quiere apuntalar una idea lo hace con gran fuerza y elegancia. En su libro más celebrado *Ariel* tiene páginas contra el utilitarismo (capitalismo salvaje, se diría ahora) que perfectamente habrían podido ser escritas para el momento actual, parecen un retrato de un conocido gobierno del norte:

8. Ibid, 17.

9. José Enrique Rodó, *Ariel* (Buenos Aires: Austral, 1949), 29.

10. El *Ariel* de Rodó, como bien señala Belén Castro en el excelente estudio introductorio que publicó Cátedra de Madrid, fue un ensayo crucial en varios aspectos: “Se publicó en 1900, cuando expiraba el siglo en que se gestó el concepto y el nombre de América Latina y cuando, tras la independencia y la dificultosa delimitación de las nacionalidades que hoy conocemos, se afrontaba la doble tarea de definir una identidad cultural y lanzar a las jóvenes sociedades a su modernización” (11, *Ibid*).

11. “Cogí *Las Catilnarias* de Montalvo—dice Unamuno—pasé por lo excesivamente literario del título ciceroniano...y empecé a devorarlas. Iba desechando literatura erudita; iba esquivando artificio retórico. Iba buscando los insultos ¡sí! los insultos, los que llevan el alma ardorosa y generosa de Montalvo: “Mi nombre está grabado en mis flechas—decía Montalvo—y con ellas en el corazón mueren tiranos y tiranuelos: díganlo García Moreno y *El Cosmopolita*; díganlo Antonio Borrero y *El Regenerador*. ¿Lo dirán también Ignacio de Veintemilla y *Las Catilnarias*”. Citado por Juan Valdano, en su artículo inédito “El insultador indignado”.

La influencia de una plutocracia representada por los todopoderosos aliados de los trusts, monopolizadores de la producción y la vida económica, es sin duda, uno de los rasgos más merecedores de interés en la actual fisonomía del gran pueblo. La formación de esta plutocracia ha hecho que se recuerde, con muy probable oportunidad, el advenimiento de la clase enriquecida y soberbia que en los últimos tiempos de la república romana es uno de los antecedentes visibles de la ruina de la libertad y la tiranía de los Césares.¹²

Y en otra parte se rebela contra los pueblos y los hombres que padecen la “nordomanía”: “Es así como la visión de una América *deslatinizada* por propia voluntad, sin la extorsión de la conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir...”¹³

Montalvo también tenía un pensamiento latinoamericanista, a la América del Sur la llamaba “Nuestra casa común”:

Por todos respectos –señaló en 1866- somos unos mismos los americanos: sangre, interés, esperanzas, historia, forman de nosotros una sola nación. La América del Sud es nuestra casa común; en ella vivimos y en ella hemos de vivir, pues, reparémosla, defendámosla”.¹⁴

Otro tema que no fue ajeno a nuestros autores es la dualidad tan mencionada en el siglo XIX de civilización y barbarie, sobre todo después de los escritos de Domingo F. Sarmiento. La civilización estaba supuestamente en Europa, la barbarie en América. Montalvo y en alguna medida Rodó se inclinaron en sus primeros escritos por esta caracterización, sin embargo después de visitar Europa y vivir en ella tuvieron otros enfoques y otras visiones sobre esta dicotomía. “Anhele que esto no sea París”, decía Montalvo, después de haber vivido varios años en la *Ciudad Luz* y el retrato que brinda del sur de España, en su crónica sobre Córdoba, es temible: les pinta a los españoles como verdaderos bárbaros que destruyeron y saquearon las mezquitas (moras). Lo mismo cuando potencias europeas intentaron recuperar sus ex colonias (guerras con Chile y Perú) o invadieron países iberoamericanos (*Napoleón le petit* lanzando su ejército invasor sobre el México de Benito Juárez o Cuba luchando por su independencia de España, el último bastión que le quedaba en América), tanto Montalvo como Rodó, levantaron sus voces solidarias con los países hermanos invadidos. Montalvo condenó igualmente los intentos

12. J. Enrique Rodó, *Ariel* (1943), 116 y 117.

13. *Ibíd.*, 96.

14. Citado por Arturo Andrés Roig, en su valioso libro *El pensamiento social de Juan Montalvo* (Quito: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 1995), 61.

de Gabriel García Moreno de convertir a la República del Ecuador en un protectorado de Francia y en reprochar su apoyo a Maximiliano de Habsburgo cuando fue apresado y fusilado por Benito Juárez.

“¿Y qué otro sentimiento pueden inspirar a los ciudadanos de la América libre –dice Rodó en respuesta a una carta que le envía un luchador por la independencia de Cuba– los esfuerzos del pedazo de América que aún lucha por su libertad sino el de la adhesión y el entusiasmo más sincero? A pesar de nuestras propias inquietudes, que son absorbentes y angustiosas en el momento actual, los orientales no pertenecemos indiferentes a la suerte de la heroica patria de Usted...”¹⁵

Intelectuales paradigmáticos Rodó y Montalvo de un siglo que vio culminar las guerras de la independencia contra el colonialismo español y en el cual se formaron las nacientes repúblicas. Un siglo de interregno, como dice el filósofo argentino Arturo Andrés Roig. Un siglo que fue marcado por tres etapas filosófico-políticas muy definidas: el romanticismo, el positivismo y el liberalismo. El liberalismo y el positivismo marcaron su impronta en la vida política y económica de nuestros pueblos, mientras que el romanticismo fue más determinante en el arte y la literatura y en el espíritu de los creadores.

“Hay en Montalvo un romanticismo de las ruinas, dice Roig, y de la soledad, el que si bien es característico de sus escritos juveniles, habrá que dejar rastros en toda su producción literaria, aún en la más tardía; hay, al lado de aquel, un romanticismo de los actos heroicos que se expresa tanto en el rigorismo moral, como en la apología del tiranicidio. Hay, además, una profunda devoción por ciertas figuras del romanticismo europeo que le condujo, en el ocaso de ellas, a establecer relaciones de tipo personal”

“No hay romanticismo, solo románticos”, concluye Roig.¹⁶

Rodó avanzó más y sus ensayos claramente se identificaron con la corriente del modernismo:

Yo soy un modernista también, dijo, yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos a lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas”.¹⁷

Intelectuales paradigmáticos, digo, de un siglo al que Montalvo llamaba “siglo monstruo” en el cual comenzaron a aparecer en nuestro continente las lacras del colonialismo y las herencias negativas que dejó a

15. Carta de José Enrique Rodó a Rafael Merchán, citado por B. Castro en su estudio introductorio a *Ariel*, 56.

16. A. Andrés Roig, *El pensamiento social de Juan Montalvo*, 35.

17. Citado por B. Castro, en su estudio introductorio al *Ariel*, 34.

su paso. La explotación del indio, por ejemplo, que no fue un tema ajeno ni a Montalvo ni a Rodó (“Si mi pluma tuviera el don de las lágrimas – dijo Montalvo– contaría la tragedia del indio y haría llorar al mundo”),¹⁸ Rodó, por su parte juzgaba a los colonizadores como esos “legendarios sojuzgadores...personificación de la ejecución brutal, consumada con sacrificio del indio, que también es carne y alma de América”.¹⁹ La marginación de otros estamentos sociales, la espantosa desigualdad, la segregación, fueron también preocupación de ellos.

“Pueblo, pon el oído atento –escribe Montalvo, en lo que algunos dirían apresuradamente que se trata de un manifiesto populista– se ha pronunciado tu nombre. ¿Sabes lo que eres? No la hez de la sociedad humana, como te llaman unos, ni soberano absoluto, como te dicen otros. Pueblo es el globo de la nación, separa a sus enemigos, y queda el pueblo/ El tirano que se alza con la libertad de sus semejantes, y viola las leyes naturales y civiles, y persigue, y ultraja, y extermina a los hombres, no pertenece al pueblo/El impío sacerdote que cambia la misericordia en crueldad, la caridad en avaricia, en soberbia la modestia y olvidando los ejemplos del Maestro ayuda a los tiranos a oprimir al débil, no pertenece al pueblo/El juez perjuro que pervierte la justicia, y en sus autos se atiene a su conveniencia, que resuelve según le sobornaron o según hablaron las preocupaciones de su clase, no pertenece al pueblo/El militar desvanecido, que anda deslumbrado con la argentería de sus vestidos sin mirar o mirando como grande a los pequeños, que desenvaina la espada y hiere sin motivo; que sirve al déspota en sus desolaciones, no pertenece al pueblo/El que oprime, el que maltrata, el que desdeña a sus hermanos, teniendo para sí que es más que ellos, no pertenece al pueblo...”²⁰

18. “¡El Ecuador ha vivido en paz! –dice Montalvo irónicamente– ¡Oh desdichada paz! ¡Oh paz vergonzosa y miserable! Esta ha sido la paz de la cárcel en donde los pobres indios tributarios gemían amontonados sufriendo el látigo de los capataces; la paz de los condenados a bóvedas; la paz de los obrajes; silencio profundo o llanto ahogado; abatimiento, miseria, terror, esclavitud” Juan Montalvo. “Ojeada sobre América” *El Cosmopolita*. Libro II. Biblioteca Ecuatoriana Mínima (México: Editorial Cajica, 1960), 157.
19. “Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en superioridades ficticias y caducas hayan volado en polvo vano –dijo Rodó– solo quedará entre los hombres un título de superioridad, o de igualdad aristocrática, y ese título será el de *obrero*. Esta es una aristocracia imprescindible, porque el obrero es, por definición, *el hombre que trabaja*, es decir, la única especie de hombre que merece vivir [...] ya los que desenvuelven los dones del vellón, de la espiga o de la veta; ya los que cuecen, con el fuego tenaz del pensamiento, el pan que nutre y fortifica las almas” J. E. Rodó, “La prensa de Montevideo” *El mirador de Próspero. Obra completa*, 649. Citado por B. Castro, estudio introductorio al *Ariel*, 43.
20. “Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en superioridades ficticias y caducas hayan volado en polvo vano, dijo Rodó, solo quedará entre los hombres un título de superioridad, o de igualdad aristocrática, y ese título será el de *obrero*. Esta es una aristocracia imprescindible, porque el obrero es, por definición, *el hombre que trabaja*, es decir, la única especie de hombre que merece vivir (...) ya los que desenvuelven los dones del vellón, de la espiga o de la veta; ya los que cuecen, con el fuego tenaz del pensamiento, el pan que nutre y fortifica las almas” J.E. Rodó. *La prensa de Montevideo*, 649. Citado por Belén Castro. 43

Rodó tuvo preocupaciones sobre la cuestión obrera. Montalvo fue un anticipado en temas de asociación, impulsó la creación en Ecuador de la Internacional obrera:

Las naciones europeas viven repartidas en sociedades –dijo en el discurso pronunciado en Quito el año 1876, en la Sociedad Republicana– las hay tan respetables, que de un imperio a otro se agarran con mano fuerte, y hacen temblar a los opresores en sus tronos, unidas por medio de preciosos eslabones. La Internacional es una sociedad cosmopolita; no la temen sino los tiranos; y con justicia, porque sus estatutos y sus fines son contra la tiranía. La Internacional es sociedad universal; tiene su centro en Francia y en radios luminosos se abre paso por todo el continente... Los tiranos la difaman, porque es contra ellos, los opresores la calumnian, porque temen por sí mismos... El despotismo que es una calamidad pública; la tiranía, que es una batalla lenta y continua; la anarquía, que es un terremoto diario, no pueden hallar contrarresto sino en la reunión de los hombres de bien, en el mutuo apoyo de los ciudadanos...”²¹

Con esto no quiero decir, mucho cuidado, que Montalvo o Rodó hayan sido los creadores de las tendencias socialistas en Ecuador y Uruguay, como algunos teóricos afirman con cierta prisa. Ambos escritores fueron intelectuales decimonónicos, llenos de contradicciones en algunos aspectos. Montalvo alababa la Internacional obrera pero condenaba la Comuna, por ejemplo. Rodó condenaba la nordomanía pero era un declarado admirador de los Estados Unidos. Tuvieron sí profundas preocupaciones sociales y políticas, incluso Rodó llegó a militar en el Partido Colorado y ser varias veces parlamentario, sin embargo sus preocupaciones fundamentales (tanto en Rodó como en Montalvo) fueron literarias, ellos fueron ante todo y sobre todo *escritores*. Tal vez por ello (entre muchas otras razones) su obra tenga vigencia y trascendencia. Su culto prolijo de la lengua cervantina, al punto de querer, en el caso de Montalvo, escribir los capítulos que se le olvidaron a Cervantes, utilizando el mismo estilo del Manco de Lepanto, haciendo gala de un dominio extraordinario del idioma castellano. Y, en el caso de Rodó, igual, sus ensayos tienen un cuidado y soberbio estilo. Cualquier página que abramos al azar de sus libros, particularmente de su *Ariel*, está llena de asombrosas elaboraciones gramaticales y estilísticas. Pero ni Montalvo ni Rodó eran adoradores de la palabra por la palabra, fueron ambos intelectuales, como hemos visto, que respaldaron sus palabras con un bagaje ético extraordinario. Sus vidas fueron un ejemplo de rectitud intelectual y de integridad moral. Prefirieron el exilio, la marginación, la persecución, la pobreza o el destierro, antes de

21. Juan Montalvo, "Lecciones al pueblo," en *El Cosmopolita* (Quito, N° 4, del 7 de agosto de 1867). Citado por Andrés Roig, quien modernizó la ortografía del texto, 221.

transar con tiranos o gobernantes abusivos. Y los textos con los cuales expusieron sus ideas estuvieron sí armados con gran belleza y musicalidad (por el ritmo vibrante que pusieron a sus palabras).

Gonzalo Zaldumbide, en el libro que escribió sobre Rodó, al cual me he referido antes, dice refiriéndose a su prosa:

Su verdad estaba en su belleza...y su belleza estaba en su música, música puramente espiritual, a la cual sirve apenas de leve acompañamiento el ritmo de la frase, y que proviene más bien de la armoniosa rotación de las ideas.²²

Y el propio Rodó, en su ensayo sobre Montalvo, en el cual expresa que anhelaría un día encontrarse con su amigo espiritual en los Campos Elíseos, donde van los inmortales, para conversar, dice, sobre la “maravillosa condición y la virtud de las palabras; de la música y su son y la arquitectura de sus ordenaciones; del placer de cuando se nos rinden y el dolor de cuando nos huyen, y el don de evocar y hechizar que en sí tienen...Conversaríamos también de los heroísmos de la historia, de la vocación de la caballería y del amor de la libertad”).

Difícil saber si se encontraron Rodó y Montalvo en el más allá para conversar de estos temas pero sí es de profunda justicia que a los cien años de la muerte de José Enrique Rodó, hayamos recordado en su ciudad natal su vida y su obra y la relación con los pensadores del siglo XIX, entre los que destacó el ecuatoriano Juan Montalvo.

CRITICA

El hombre de las ruinas, la primera novela fantástica del Ecuador

El hombre de las ruinas, the first ecuadorian fantasy novel

IVÁN RODRIGO MENDIZÁBAL*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
ivrodrigom@yahoo.com

Fecha de recepción: 30 mayo 2017

Fecha de aceptación: 14 julio 2017

RESUMEN

Este ensayo aborda la temática de la novela *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* de Francisco Javier Salazar, publicada en 1869. Se estudia esta olvidada obra de la literatura ecuatoriana sobre el terremoto de Ibarra, como la primera novela de corte fantástico, de estética romántico-gótica, publicada en forma de folleto. Asimismo se discute lo que subyace en su estructura a nivel simbólico: la presencia de una fuerte visión cristiana en la que se plasma la idea de estar en un lugar liminal donde habría una tensión entre entidades mitológicas que se resuelve con el acabamiento de una de ellas. A partir de ello se plantea el nivel discursivo, entendiendo a la novela como una alegoría del espíritu de la época, donde se percibe a Ecuador derruido por las clases prevaletientes con mentalidad colonial y que impiden la instauración de un proyecto nacional.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela fantástica, romanticismo, gótico, Ibarra, mito, nación.

* Boliviano. Candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Magíster en Estudios de la Cultura por la UASB-E. Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana San Pablo. Actualmente es Director de Postgrados y de Investigación de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios e Investigador del Centro de Investigaciones de la Comunicación y de Opinión Pública de la Universidad de Los Hemisferios (CICOP). Es profesor invitado del programa de postgrado en Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Fue Vicepresidente de la Sociedad Ecuatoriana de Investigadores de la Comunicación (SEICOM). Autor (entre otros) de *Análisis del discurso social y político* (junto con Teun van Dijk), *Cartografías de la comunicación* (2002) y *Máquinas de pensar: videojuegos, representaciones y simulaciones del poder* (2004).

ABSTRACT

This essay deals with the theme of the novel *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* by Francisco Javier Salazar, published in 1869. This neglected work of Ecuadorian literature on the Ibarra earthquake is studied as the first fantasy novel, with a romantic-gothic aesthetic, published in the form of a booklet. It also discusses what underlies its structure at the symbolic level: the presence of a strong Christian vision that reflects the idea of being in a liminal place where there would be a tension between mythological entities that is resolved with the finishing of one of them. From this the discursive level is considered, understanding the novel as an allegory of the spirit of the time, where Ecuador is perceived to have been destroyed by the classes with a prevailing colonial mentality and which prevent the establishment of a national project.

KEYWORDS: Ecuador, fantasy novel, romanticism, Gothic, Ibarra, myth, nation.

1. Introducción

El mexicano Carlos Fuentes recuerda una frase de Roger Caillois sobre lo fantástico en sentido de ser “un duelo de dos miedos”.¹ La cita, en tono de metáfora, sugiere que en el corazón de lo fantástico habría una lucha, la del escritor, con su miedo al desamparo frente a una posible prisión. Según Fuentes el escritor estaría al filo de la navaja al representar un mundo, con una naturaleza y una cultura contiguas en tensión, incitando al lector a unírsele, para que vea ya sea una realidad u otra.

Este duelo de dos miedos es el que se analizará al abordar la que sería la primera novela fantástica ecuatoriana, publicada como folleto en 1869, por Francisco Javier Salazar, con el título: *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, de la cual solo se han realizado tres ediciones.²

El interés de este ensayo es examinar el discurso de dicha novela y con ello los rasgos de la literatura fantástica ecuatoriana del siglo XIX alrededor de la pregunta: ¿Es la primera novela fantástica *El hombre de las ruinas* de Salazar, como la historia de la sociedad ecuatoriana que reconoce la maldad que hay en su seno, la metáfora nacionalista de la crisis del Ecuador y la necesidad de un cambio de época? Se trata de discutir cómo lo místico-religioso sirve para pensar el país, un posible proyecto nacional, no obstante la referencia, en la novela, al sismo de Ibarra de 1868.

1. Carlos Fuentes, *Personas* (Bogotá: Alfaguara, 2012), 149.

2. Las ediciones conocidas son: primera edición, Imprenta de Juan Campuzano (Quito, 1869); segunda edición, Imprenta El Debate (Quito, 1869); y tercera edición, Imprenta Torres (Lima, 1889). El análisis será en relación a la segunda edición.

2. El contexto de la obra y el autor

El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868 fue escrita, luego de que su autor, Francisco Javier Salazar, sirviera como oficial en las tareas de restablecimiento y reorganización social, bajo el mando del entonces Jefe Civil y Militar, Gabriel García Moreno, en la ciudad de Ibarra y sus alrededores, tras el terremoto del 16 de agosto de 1868.³ La misión fue organizada por el entonces Presidente del Ecuador, Javier Espinosa y Espinosa.

Tal terremoto, cuyo epicentro fue entre Otavalo y Atuntaqui, marcó memoria en Ibarra y en Ecuador por su magnitud. Provocó una mortandad calculada en 9.700 víctimas, además de 50.000 sobrevivientes sin techo, en riesgo de contraer las enfermedades que se exacerbaron. Para evitar problemas sociales, García Moreno, cumpliendo el encargo de Espinosa, impuso la ley y el orden, hecho que se patentizó en una proclama del 23 de agosto de 1868 en la que se advertía que no se toleraría el robo: el propósito era proteger los terrenos de haciendas y fábricas de la región. En este marco, Salazar, como Coronel Secretario de la misión, le tocó asistir en las tareas de limpieza de la ciudad y los alrededores, además de realizar el censo en la provincia para registrar datos de poblaciones arruinadas, muertos, estragos en haciendas y casas, etc.

Salazar, por su parte, ya era un conocido jurista y militar a la par de poeta, acaso uno de los pocos literatos salidos de las filas militares que tuvo Ecuador. El trato que tuvo Salazar con García Moreno, asimismo, le reafirmó sus ideas sobre lo nacional, hecho patente en *El hombre de las ruinas*. Las tareas efectuadas en Ibarra como Coronel, y el apoyo que brindó a García Moreno para el derrocamiento de Espinosa en enero de 1869, fueron reconocidas por aquél quien lo nombró General así como su Ministro del Interior y Relaciones Exteriores entre 1869 y 1870.

Francisco Javier Salazar Arboleda, quiteño de nacimiento (1824-1891), estudió jurisprudencia y luego se hizo militar; cultivó la literatura, sobre todo la poesía, siguiendo la vena romántica de sus contemporáneos. Católico, colaboró con el gobierno de García Moreno en sus dos gestiones. Tras el asesinato de éste, se autoexilió en Perú y Chile, pero luego retornó a Ecuador para combatir a la dictadura del General Ignacio de Veintemilla. En 1890 fue candidato presidencial por el Partido Progresista, pero murió durante el proceso preelectoral por fiebre amarilla. En forma póstuma el Congreso Nacional del Ecuador le nombró “Regenerador de la Milicia Ecuatoriana” en 1892.

3. Cristóbal Tobar Subía, *Monografía de Ibarra* (Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, 1930).

Su trabajo intelectual es conocido en los ámbitos militar y legal al ser autor de obras de referencia.⁴ También se interesó por lo lingüístico y educativo con libros como: *Métodos de enseñanza primaria*; *Pronunciación del castellano en el Ecuador*; *Rasgos descriptivos de algunas poblaciones y sitios del Ecuador* (1871); *Una excursión a Baños*; *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*. Éstos y su producción literaria, sobre todo poética y prosística, le abrieron las puertas de círculos intelectuales como: la Sociedad de Ciencias de Londres, la Sociedad de Historia de Madrid, la Sociedad de Bellas Artes de Sevilla, el Ateneo de Lima, la Academia Nacional Científica y Literaria de Quito, de las cuales formó parte.⁵ Asimismo fue miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.⁶ Precisamente Burbano al referirse a la obra lingüístico-educativa de Salazar, señala:

De aficiones literarias profundamente arraigadas, fue de los primeros en percatarse de la necesidad de dar a nuestra incipiente cultura un medio de expresión adecuado, purgando la lengua común de los barbarismos y vulgarismos que la aplebeyaban y le restaban capacidad y precisión expresiva. Introdujo el tecnicismo en el lenguaje militar, corrigiendo de paso las expresiones y términos impropios. Su esfuerzo por corregir los barbarismos fonéticos de que se había aficionado hasta la lengua de las clases cultas por su trato continuo con la quichua, fue de los más felices en su tiempo, y aún en el nuestro se podrían estudiar con provecho sus observaciones sobre la pronunciación del castellano en el Ecuador.⁷

Se comprende que Salazar, como intelectual, veía en su trabajo y pronto en lo político, una vocación formativa nacionalista. Su obra es crítica en el plano del uso de la lengua tanto civil como militar, por lo que escribe textos que aleccionan a cambiar la mentalidad de la sociedad para

4. Entre otras se conocen: *Sistema de corrección penal*; *Reglamento de la Penitenciaría*; *Instrucción de esgrima a la bayoneta*; *Instrucción de guerrilla* (1863); *Código Militar*; *La verdad contra la calumnia* (1868); *Instrucción del tiro de las armas de precisión y perfeccionadas* (1870); *Táctica de artillería* (1871-1894); *Táctica de artillería aplicada a las circunstancias topográficas del Ecuador y las Repúblicas vecinas seguida de una noticia de los últimos acontecimientos ejecutados en el arma* (1872); *Informe sobre la integración del batallón sobre la nueva táctica de infantería* (1872); *Suplemento a la táctica de infantería* (1875); *Prontuario militar para uso de la Guardia Nacional* (1875); *Exposición que dirige al Congreso Constitucional del Ecuador el Ministro de Guerra y Marina en 1875* (1875); *Informe sobre las maniobras ejecutadas en Alsacia por la 31 División del Ejército Alemán en Septiembre de 1873* (1875); *Las batallas de Chorrillos y Miraflores y el arte de la guerra* (1882); *Tratado del Servicio de Campaña en la guerra moderna según la teoría alemana ajustado a los principios de la Legislación Militar dominante en las Repúblicas* (1894), etc. Cfr. Franklin Barriga López y Leonardo Barriga López, *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, vol. V (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Guayas, 1980), 9. También Miguel Ángel Jaramillo, *Índice bibliográfico* (Cuenca: Imprenta de la Universidad, 1933), 266 y sigs.
5. F. Barriga López y L. Barriga López, *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, v. 8.
6. José Ignacio Burbano, *Poetas románticos y neoclásicos: la colonia y la República*, vol. 26 (Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989), 138.
7. *Ibid.*, 140-41.

establecer una cultura ecuatoriana más cosmopolita. Su paso por Europa, previo a formar parte de las huestes de García Moreno, le dio la dimensión humanista y también poética que impregnará parte de su obra.

En lo literario, sus poemas se hallan desperdigados en revistas literarias del siglo XIX en Ecuador. Se conocen de él dos obras con rasgos de novela: *El hombre de las ruinas*, *leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869) y *García, suceso histórico* (1884).

3. Características de *El hombre de las ruinas*

El hombre de las ruinas es una obra olvidada. Rodríguez Arenas afirma que ésta “[...] ha pasado completamente desapercibida para la historiografía [literaria] 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)”.⁸ Al hacer recuento de las novelas escritas en el XIX, reconoce que, luego de *La emancipada* de Miguel Riofrío, *El hombre de las ruinas* de Francisco Javier Salazar, vendría a ser la segunda novela ecuatoriana del XIX.⁹ La tradición, hasta el XX, reconocía a *Cumandá* de Juan León Mera y a este como los fundadores de la novelística nacional.¹⁰ Tal genealogía de la temprana novela ecuatoriana incluso hoy se replantea con el descubrimiento de *El pirata del Guayas* (1855) de Manuel Bilbao, que vendría a ser incluso la primera obra escrita en el país,¹¹ más allá de que no la escribiera un ecuatoriano.

La obra que estudiamos tiene solo 51 páginas; está organizada en nueve partes, y fue publicada como libro folleto. Sabemos del debate que existe acerca de considerar a este tipo de obras como “novelas” o como “cuentos”, dados su extensión y sus características. Empero es menester afirmar que las nociones de novela y la de cuento todavía no eran apropiadas por los escritores decimonónicos de Latinoamérica.

Rodríguez Arenas, citando a Carlos García Gual, señala que la voz “novela” era ambigua para los literatos puesto que derivaba del italiano para señalar al relato breve, en lugar del “romance”, usada en los círculos franceses para designar a textos de mayor alcance; de este modo, había

8. Flor María Rodríguez Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda”, *Kipus*, No. 29 (2011): 23.

9. F. M. Rodríguez Arenas, “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus*, No. 29 (2011): 17.

10. Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana* (Quito: Ariel, s.f.).

11. Esteban Mayorga, “Prólogo”, en *El pirata del Guayas*, ed. Manuel Bilbao (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012), 13.

un “desconcierto retórico” no obstante la producción intelectual dada en periódicos, revistas y folletos por entregas.¹² Valdano también habla de una “vacilación” terminológica en los escritores decimonónicos para calificar a sus obras¹³. Por ejemplo, Mera calificaba de “novelitas” a *Entre dos tías y un tío* (1889), *Porqué soy un cristiano* (1890), *Un matrimonio inconveniente* (1893), etc., que podrían ser –según Valdano– cuentos. Al no haber acuerdo los escritores usaron calificativos para sus obras como “leyendas”, “sucesos”, “costumbres” e incluso “novelitas”: Salazar subtitula así a su texto “leyenda”.

El hombre de las ruinas es una novela¹⁴ en el sentido de relato corto siguiendo el modelo cervantino español. Sabemos que este tipo de relato era heredero de la “narrativa vulgar” italiana inaugurada por Boccaccio, entendida como algún tipo de historia sobre conductas o costumbres que en el caso español, desde Cervantes tenía el ingrediente de ser historia episódica, además de representar lo que hacen los hombres por su naturaleza, cuestión que lleva a que exista algún comentario moral o crítico¹⁵. En el romanticismo la novela o “narración abreviada” era característica en el continente americano, siguiendo los modelos europeos, y eran populares desde inicios del XIX.¹⁶

Dejemos para discutir en otro momento si *El hombre de las ruinas* es la tercera novela decimonónica del Ecuador. Pero sí es necesario plantear otra tesis: más allá de que su tema sea un suceso real acaecido en 1868, y de que trate de plantear una lección moral mediante un argumento sencillo, es importante sostener que es la primera novela de corte fantástico en la línea del romanticismo, corriente literaria influyente también en Latinoamérica desde mediados del XIX.

El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868, trata de un militar que llega a la devastada ciudad de Ibarra y se topa con el hombre de las ruinas, quien le causa temor; a continuación con un sacerdote sobreviviente quien se reconoce como un soldado que guarda los símbolos de la Iglesia. El hombre de las ruinas es un usurero que roba a los cadáveres, cual perro hambriento, los objetos de valor para saldar las supuestas deudas. Un niño rubio y ciego

12. Carlos García Gual citado en Rodríguez Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869)”, 25-26.

13. Juan Valdano, *La palabra en el tiempo*, vol. II, “La prole del vendabal” (Quito: Eskeletra, 2008), 408.

14. F. M. Rodríguez Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869)”, 26.

15. María del Carmen Bobes Naves, “Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas”, *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, No. 4 (2009): 138.

16. Marguerite Suárez Murias, *La novela romántica en Hispanoamérica* (Salamanca: Hispanic Institute in the United States y Gráficos Cervantes, 1963), 12.

le pide ayuda y abrigo pero al recibir el rechazo del hombre le advierte no ser avaricioso. Durante la noche que al militar le toca pernoctar en la ciudad, espía al hombre; observa su encuentro con Satanás con quien trata de negociar los tesoros que acumula. Al final, cuando el militar se ha ido, sabemos por una carta que le dirige el sacerdote, que tal hombre había enloquecido y muerto sin que nadie llorase por él.

4. Lo fantástico en *El hombre de las ruinas*

4.1. La evocación del paisaje

Salazar escribe esta novela corta impresionado por su vivencia en la misión de Ibarra. Asume la estrategia del narrador homodiegético o testigo en la novela y nos dice lo que ve; en la primera parte se lee:

En medio de un ameno valle de color de esmeralda donde serpentean cristalinos arroyos, en cuyas floridas márgenes sacuden sus verdes coronas los encumbrados sauces, se halla un espacioso campo de pardos escombros y apiñadas ruinas, requemados por los rayos abrasadores que lanza, sin interposición de nubes ni de sombras, el magnífico sol de la zona tórrida. Es lo que poco há se llamaba Ibarra, ciudad apacible y risueña, que arrullaba en su seno a unas diez mil personas, a quienes deleitaba el suave aliento de una brisa tibia y olorosa, con la sombra gigantesca de corpulentos nogales, los variados matices de vistosas flores, el melodioso trinar de alegres avecillas y los encantos de una amable sociedad, que estaba tan lejos de los resabios de las grandes capitales, como de la aridez y poca cultura de las rústicas poblaciones. [¡]En el día cuán mudado está todo! La ira del Dios de los ejércitos no ha dejado allí piedra sobre piedra...¹⁷

Así el autor rompe con la visión bucólica de lo rural y adopta una apocalíptica. Tras un pincelazo sobre la quietud del día, el paisaje se torna espectral; el terremoto ha convertido lo idílico en un mundo “otro”. Con la frase: “[¡]En el día cuán mudado está todo!”, el autor anticipa la doble cuestión a la que se va enfrentar, es decir, la ciudad como espacio extraño y el encuentro con lo demoníaco. Se contraponen, de este modo, la realidad con lo real, donde la realidad para el narrador es desoladora. Aprovechemos las descripciones como éstas para ir denotando ciertos indicadores del discurso de la novela.

Entonces tenemos la impresión que causa al visitante el lugar en el que se ha desplegado, como señala, “la ira del Dios de los ejércitos [que] no dejado allí piedra sobre piedra”. Así se da la idea de hallarse frente a un campo de batalla dantesco:

17. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 1-2.

Con el corazón opreso y dolorido, recorría yo un día ese tétrico recinto, más imponente y espantable que un campo de batalla; porque en éste se ven los estragos causados por la saña del hombre, y en aquél se contemplan los efectos de la cólera de Dios¹⁸.

Nótese que Dios ha juzgado a los hombres y los ha castigado. En el paisaje parecería representarse una escena bíblica. También vemos que en ese lugar devastado los perros hacen el papel de bestias al comer los cuerpos putrefactos de los muertos:

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, hallada 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.¹⁹

La escena nos pone como si estuviéramos frente a la antesala de la muerte; al perro se le presenta simbólicamente (aludiendo a lo mítico) como el custodio en el umbral que hay entre la vida y la muerte. La descripción asemeja a algún cuadro de Bruegel. Cuando el visitante llega al convento destruido, en la segunda parte, este lugar asemeja a un solaz de paz (el monje ora, éste le ofrece refugio, siente que hay más seguridad...). Pero su sensación de haber encontrado algo diferente de pronto se rompe:

Absorto en estas reflexiones y olvidado de sí mismo, estaba como enclavado delante de la choza del anciano cuando repentinamente un espantoso ruido subterráneo acompañado de algunas fuertes sacudidas de tierra, vino a sacarme de la especie de arrobamiento en que me hallaba. 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 estremecía como el convulso pecho de un epiléptico en toda la fuerza del accidente.²⁰

Notamos que la tierra aún tiembla como un cuerpo “epiléptico”. Aparece la señalación a la enfermedad mediante el cuerpo enfermo: la vida y la muerte juntas, o como diría Sontag, la vida y la muerte “extrañamente mezcladas”, donde la muerte alcanza el matiz de la vida y, a la inversa, la muerte que adquiere una forma vital²¹. El cuerpo terrenal que se sacude, el cuerpo convulso que aún está sin luz de vida, se contrasta con la presencia del sacerdote que ora; así, llegamos a una tensión sobre el deseo de lo sano, el saneamiento (la acción militar), frente a la toma de conciencia (el

18. *Ibíd.*, 2-3.

19. *Ibíd.*, 3-4

20. *Ibíd.*, 8-9.

sacerdote quien ora).

En esta misma parte también aparece la visión del desmoronamiento del lugar; esto se da cuando conversan el visitante y el monje:

Un fuerte temblor, seguido de un ruido espantoso dejó la palabra trunca en los labios del anciano, y nos obligó a salir de la placeta a ver lo que pasaba. Una gran masa de tierra había descendido de la vecina loma llevándose consigo enormes piedras y peñascos que, saltando por los precipicios de la pendiente, daban al fin con estrépito atronador en el profundo cauce del [río] Taguando.²²

De pronto la visión homodiegética se vuelve omnisciente. Salimos del paisaje local al paisaje general. Así la idea del derrumbe sugiere la decadencia por lo cual el terremoto marca un punto de inflexión al estado de las cosas vividas: es posible encontrar acá la metáfora del país en su estado decadente tras la independencia –este es ya un indicador discursivo que se abordará más adelante–.

Esto lleva a que el narrador invoque al carácter mítico de lo patrio en la parte tercera, narrado como ensueño en el paisaje ante los ojos del narrador:

La sombra inmensa y diáfana de la tarde había remplazado en la llanura a la brillantez de la luz solar, que se había como refugiado a las crestas elevadas de la cordillera oriental. En medio de ella, asomaba la gigantesca mole del Cayambe, no ya nítida cual el diamante, sino del color rojo del rubí, pasando rápidamente por gradaciones insensibles al amarillo del topacio, y de éste a otros de tintes más suaves y de menos brillo, hasta vestirse del azul de la bóveda celeste. El sol resplandecía aún en los confines del occidente, como un globo encendido naufragando en las ondas tumultuosas de nubes inflamadas...²³

Nótese que es en el Cayambe donde, de pronto, brilla la bandera nacional del Ecuador, pero en forma invertida. Salazar parece señalarnos a la bandera caída y con ello, la patria derrumbada donde el terremoto hace aflorar la enfermedad interna. Además la montaña cobra relevancia al ser el símbolo romántico de la elevación espiritual requerida para vencer la adversidad. Como este nevado también se nombra (más adelante) a otra mole, esta vez un volcán apagado, también majestuoso, el Imbabura, como otro padre vigilante y referente en Ibarra.

En la quinta parte, que se refiere al encuentro del sacerdote con el

21. Susan Sontag, "La enfermedad y sus metáforas, de Susan Sontag" en *La enfermedad y sus metáforas seguido de El Sida y sus metáforas* (Buenos Aires: Taurus, 2003), 24.

22. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 13.

23. *Ibíd.*, 15.

hombre de las ruinas con el tema de la avaricia, tras reafirmarse el último en su voluntad, desoyendo el deseo del monje, el narrador concluye con una visión del paisaje con un parangón acerca del sordo diálogo entre Dios y los hombres cuyo escenario es la naturaleza:

Hundióse el sol en el Occidente, y el crepúsculo de la tarde dio en el campo azul del espacio y en las montañas y valles de las destrozadas comarcas del Imbabura esas pinceladas misteriosas, cuyos tintes pálidos y apacibles hablan en su silencio del hombre y de Dios, con más elocuencia que el ruido de las cataratas y el fragor de la tempestad. A esa hora el lento tañer de una campana solitaria convidaba algunos días antes a los piadosos moradores de Ibarra a la oración y al descanso. Al oírla, toda la población enmudecía, y de hinojos en las calles y plazas se imaginaba escuchar al través de mil ochocientos años la voz del Ángel que saludó a María, reconociendo en ella a la futura madre de Dios.²⁴

En el fondo el diálogo mudo es el dado por la naturaleza mediante su acción destructiva. El narrador, ante ello, desde una posición omnisciente, está como ante un triste cuadro. Para insistir más en esa sensación, se nos hace imaginar la campana que tañe y de pronto con ella, la población sobreviviente que parece oír en su sonido la voz divina. Frente al diálogo entre un religioso y un pecador, la campana señala a la comunicación divina y la recordación que hay un arriba y un abajo, un Dios y unos hombres.

La aparición del niño ciego (quien además es rubio), en la sexta parte, es antepuesta por otra figura del paisaje, esta vez crepuscular, donde aún vuelan golondrinas e insectos. El sonido de fondo se da por el resonar del rondador con la melodía triste que toca el niño, el cual, por otro lado, es de cabellos rubios. Transcribamos lo referente a esta escena:

El crepúsculo vespertino precursor de la noche, seguía comunicando a la población arruinada aquella vaga e inspirada melancolía que le es tan peculiar; las golondrinas revolando con actividad, buscaban en vano sus nidos hechos en los huecos formados por las tejas destinadas a recibir las aguas de la lluvia: millares de insectos sacaban al aire con sus zumbidos la desesperante armonía de los sepulcros y volvían a posar sobre las improvisadas tumbas de las víctimas del terremoto; el lejano mugido del fatigado buey que asentaba la mole de su cuerpo entre el volcado césped de las dehesas entreabiertas y hundidas, se mezclaba con el balar de los rebaños que daban vueltas en los rediles, como si algo les inquietara, y el ruido aterrador de las entrañas de los volcanes se confundía a veces con el eco de torrentes desconocidos, y el estruendo alarmante de los peñascos que, desprendiéndose de los montes caían a plomo sobre las llanuras. Tal era el concierto con que la naturaleza saludaba a la noche que venía presurosa a suspirar sobre las ruinas de Imbabura. En medio de esta lúgubre escena se oyó a lo lejos el lastimero sonido del rondador, instrumento inventado por la miseria solitaria y resignada para exhalar sus pesares en notas sublimes y melodiosas,

24. *Ibid.*, 27-28.

que no pueden ser comprendidas si resuenan fuera de las mesetas rodeadas de los nevados que se elevan sobre las nítidas cumbres de los Andes.²⁵

Las golondrinas anuncian el mensaje divino. En este caso la mención del paisaje como cuadro personifica el ingreso del niño celestial como mensajero; los insectos, por otro lado, adquieren la faz de las almas de los muertos y de lo efímero; hay un buey que muge; igualmente un rebaño que bala en algún lado... Todo ello configura el “concierto de la naturaleza”, de acuerdo al narrador, que “saluda la noche”; es como si la vida también se rindiese a la muerte y la vida al mismo tiempo se nutriese de ella para renacer. Con la señalación (además en negrilla en el texto original) del rondador, ese instrumento musical andino que recuerda a la flauta del dios griego Pan, la evocación es inmediata a lo pastoril, al deseo del retorno a lo edénico. Estamos ante la síntesis de lo que podría ser el mundo rural como promesa que necesita ser pronto levantada.

Contrario a esta imagen, está el paisaje nocturno, tenebroso que lleva a la aparición del monstruo del horror:

La noche desplegó a pocos instantes sobre la tierra su pabellón azul bordado con las estrellas del firmamento. ...Los cerros circunvecinos aparecían en el horizonte como titanes vestidos de luto, y las sombras caían en la ciudad desmoronada como un paño mortuorio sobre el lecho funeral de una virgen segada en la flor de su vida por la guadaña de la muerte. Algunas pobres mujeres escapadas del terremoto dormían a campo raso en los alrededores de Ibarra. Al verlas se habría dicho que el sueño la había sorprendido en medio del dolor, junto al ataúd de una madre tierna y generosa. Avanzada la noche hubo un recio temblor, y abierta la tierra en la inmediación del lugar en que estaba el anciano de las ruinas, dejó salir de su seno uno como fantasma que en pie sobre la planicie de Ibarra, excedía en tamaño a la mole del Imbabura.²⁶

Véase que la noche despliega “sus alas gigantescas y sombrías”. La “bestialización” de la noche supone el ensueño de la muerte y la premonición del engaño; éste el marco para que emerja el demonio. El paisaje de la noche está como servido, es decir, los cerros están cubiertos, la ciudad luce un paño mortuorio e incluso se anuncia la mortaja de una madre joven. Allá Satanás se presenta como un ser fabuloso que adquiere la portentosa dimensión del Imbabura quien se eleva y vuela sobre la provincia:

Puestas las manos sobre la cumbre de la montaña, con los brazos encorvados como los retorcidos vástagos de un viejo roble, dirigió por encima de aquella una mirada feroz a la parte meridional de las comarcas destruidas, y volviendo en seguida la

25. *Ibíd.*, 30-31.

26. *Ibíd.*, 37-38.

cabeza al septentrión, recorrió con la vista los pueblos cercanos al valle del Chota, y con voz confundida por los hombres con el retumbo horrísono del trueno, dijo en amargo despecho: [¡]Quien creyera que este hermoso cataclismo haya dado, tan pocas almas a las mazmorras infernales!²⁷

Pasamos, con esta escena, a un narrador autodiegético: Satanás surge y, a través de él, el lector mira el paisaje destruido. Luego el demonio advierte con despecho que el castigo divino no le dejó beneficios. Lo interesante es que el autor, al cambiar de narrador, lleva a que el diálogo que Satanás entablará con el hombre de las ruinas sea, de forma figurada, el diálogo que podría darse (o haberse dado) entre el lector con el demonio.

Al final de la obra, en la novena parte, cuando nos enteramos que el hombre de las ruinas sucumbió a la avaricia, muriendo trágicamente, el autor retoma su papel de narrador homodiegético o testimonial. Cuenta que dicho hombre está enterrado en un cementerio sin que nadie lllore por él. La mirada al paisaje es diferente a la del principio: el narrador mostraba una ciudad enferma; cuando ha muerto el hombre de las ruinas es la naturaleza que lo ha absorbido y, como tal, ha empezado su proceso de auto-sanación.

4.2. Las acciones y los personajes

Se ha puesto atención a algunos de los elementos clave del paisaje para señalar que *El hombre de las ruinas* se relaciona con el romanticismo y lo gótico.

Recordemos que el romanticismo es una corriente intelectual alemana organizada como reacción al racionalismo ilustrado. Prevalece en su seno la pregunta por lo inexplicable y la emoción que lo sobrenatural, lo extraño y el misterio suscitan; tal pregunta tiene su límite en la idea de la muerte y de lo desconocido. Ahí aparece el miedo a que lo sobrenatural sobrepase a la misma inquietud, tensión que nos conecta con lo fantástico. Roas dice así: “[...] en su interés por lo racional, el Siglo de las Luces reveló, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica”²⁸.

El lado oscuro aparece fascinante y ello llevará a que el espíritu romántico vaya en su exploración, por absurdo que esto sea. El miedo debe ser vencido; de este modo, el romántico es un buscador quien va por la

27. *Ibíd.*, 38-39.

28. David Roas, “Introducción”, en *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, ed. David Roas (Madrid: Mare Nostrum, 2003), 12.

naturaleza a encontrar lo perdido. El viaje, sin embargo, le lleva a encontrarse con el espíritu de lo fundacional, el espíritu de la patria. El romanticismo se interesa así por lo nacional porque es la búsqueda de lo primigenio, del origen, en suma, de hallar al padre no conocido y con ello la aspiración por una utopía. La idea del padre en sí remite a la de la patria, es decir, al país originario, al lugar donde se nace y al que confiere la identidad y el nombre, lo que además está por conocerse y lo que se quiere como futuro.²⁹ Entonces, es acá donde está la noción de lo sublime, cuando se extrema la búsqueda y el viaje es un compromiso para con la verdad.

El gótico, como una vena del romanticismo, suma el interés por lo sobrenatural; unos viajeros van en busca de lo perdido, otros al hallarlo se enfrentan a un sino trágico. Hay dos caminos: el de lo sublime o el de la condenación. Ésa es también la referencia a Caillois en Fuentes –al inicio de este ensayo–, porque son dos miedos a los que el escritor romántico –o nosotros– se ve enfrentado. Y es ahí donde está lo fantástico.

Pero antes de explicarlo con detalle, tomando en cuenta además las acciones y los personajes que nos hacen pensar que la novela *El hombre de las ruinas* es un ejemplo del temprano “fantástico” en la literatura ecuatoriana, cabe apuntar que éste abarca desde la tercera década del XIX hasta la segunda década del XX impregnando también al modernismo en Hispanoamérica³⁰. En Ecuador su aparición es tardía. Araujo Sánchez indica –citando a Burbano– que las ideas románticas empiezan a dar forma a un movimiento nacionalista en 1845, siendo García Moreno el que las expresó en un discurso en la Universidad de Quito, en la apertura del Certamen Literario, en el que propugnaba las tesis del alemán Friedrich Schlegel. En dicho discurso García Moreno mostraba el trasfondo ideológico del romanticismo para Ecuador donde se llamaba al nuevo intelectual quien debía integrarse al pueblo para que lo constituya en el ser nacional y, al mismo tiempo, en popular.³¹ Salazar también es afín a este espíritu de época, además que se siente influido por Goethe y Longfellow.³²

Tal espíritu romántico está en *El hombre de las ruinas*. Al examinar la narración del paisaje percibimos al viajero quien al trasponer la naturaleza entra a la ciudad que está en los bordes de Ecuador: va hacia un lugar arrasado donde la naturaleza muestra su dimensión violenta (allí

29. José Jiménez, *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse* (Madrid: Tecnos, 1983), 86.

30. D. Roas, “Introducción”, 27.

31. José Ignacio Burbano citado por Diego Araujo Sánchez, “El romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”, en *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*, ed. Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002), 66.

32. *Ibid.*, 67.

se ha objetivado la “ira del Dios de los ejércitos”³³). La visión romántica de pronto se enfrenta con la naturaleza: es como si ésta interrogara al ecuatoriano acerca de su destino, o si se quiere, es como si el padre interrogara al hijo porqué ha ido en su búsqueda. El viaje hacia los límites es para tomar conciencia que Ecuador está destruido; el romántico tendría como misión su salvación.

Así entramos a otra dimensión del espacio romántico-gótico donde se da lo sobrenatural, estrategia que servirá a Salazar para hacer un discurso sobre la realidad del Ecuador de entonces. En otras palabras, ir de un paisaje idílico a uno que está devastado, implica pensar que la patria está enferma. Esto llevaría a preguntarse por el cambio y la búsqueda de una nueva realización moral. El gótico en la novela es entonces clave. Leamos a Roas: “La novela gótica... [es] un perfecto medio para expresar [la] nueva sensibilidad respecto a lo sobrenatural y lo sublime, para reflejar todos aquellos temas que el racionalismo había rechazado”.³⁴ Lo sobrenatural en la novela de Salazar se perfila con varias imágenes que discutiremos a continuación.

Entonces tenemos, de acuerdo a lo anterior, acciones y personajes que están insertos en el paisaje. Así, hay un visitante militar quien testimonia el estado de la destrucción:

Con el corazón opreso y dolorido, recorría yo un día ese tétrico recinto, más imponente y espantable que un campo de batalla...³⁵

Preocupado así con innumerables ideas que se atropellaban y confundían en mi cabeza agobiada por el pesar, intérneme lentamente en la solitaria ciudad.³⁶

El personaje se encuentra en Ibarra cual hubiera sido arrasada por una guerra; pero la impresión que tiene de la realidad le causa pesar; no obstante eso, sigue internándose en la ciudad. Aquél busca sombra dado que hace calor lo que le produce la sensación de estar en un lugar infernal; es allá donde se halla con el hombre de las ruinas:

Los torrentes de luz con que el sol inundaba este sitio de horrorosa desolación, caían sobre mí como brasas, y esto así como el aire pesado y fétido que respiraba, me hacía desear con vehemencia la frescura de alguna sombra un poco apartada de aquel enorme hacinamiento de casas convertidas en tumbas. Con la esperanza de hallarla, aceleré el paso dirigiéndome hacia al norte, y de repente hube de sorprenderme

33. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 2.

34. D. Roas, “Introducción”, 14.

35. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 2.

36. *Ibíd.*, 3.

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 quemado, ojos hundidos y boca entreabierta, vacía de dientes, sentado en un grueso madero, con la mano en 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 de pronto juzgué que la fuerza del dolor le había como petrificado, y quise dirigirle la palabra para llorar como él; más al acercarme, arqueó la ceja, apretó los labios y me dirigió una mirada feroz, cosas que me hicieron desistir de tal propósito y seguir mi camino.³⁷

Nótese que el personaje desea sombra; la metáfora del sol abrazante que despide llamas o brasas anticipa al encuentro con ese hombre de las ruinas signado por el mal. A éste se le describe con poca cabellera, además alba, asemejando a un sol agónico y monstruoso, cosa que se infiere por la figuración que el autor hace de él detallando el rostro, los ojos, la boca y la propia mirada que es “feroz”. El viajante se encuentra, por lo tanto, con un hombre fantasmagórico, iracundo. Detengámonos en este personaje que viene a ser el central de la historia. En este marco, el monje dice de él, en un diálogo con el militar:

—[¿Es un] Infeliz! 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, 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...³⁸

La motivación de dicho personaje no es la sobrevivencia, sino la recuperación de algo. Su estado lamentable contribuye a figurarlo como un ser casi bestial. Cuando el militar espía a este hombre caemos en cuenta que lo que busca es su dinero perdido, prestado a diversas personas ahora muertas:

[...] vi 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 cabo de pocos instantes, se descubrieron los yertos pies de una víctima del terremoto; el desconocido, fijando en ellos sus 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 el todo el cadáver de un hombre como de treinta años de edad, cubierto con una bata de lana de varios colores, y tan poco desfigurado que parecía sumergido en un delicioso sueño. El viejo le tomó entonces la mano derecha y examinándole

37. *Ibíd.*, 4-5.

38. *Ibíd.*, 12-13.

con mucha atención un anillo que tenía en el dedo índice;][“no equivale a la suma que le presté[“], dijo desconsolado, [“]pero al fin algo es algo, lo tomaré[“]. Quiso sacarlo valiéndose de sus largas uñas; mas como no pudo conseguirlo, acomodó el dedo entre las puntas de los dedos, 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 sangriento diciendo: [“]quédate con él que no lo necesito[“].³⁹

Dicho hombre es comparado con un “chacal” que olfatea, excava, saca muertos y les arranca algo con sus “carcomidas muelas”; es como un “mastín” en un banquete, despedazando cadáveres⁴⁰. En estas comparaciones habrían pinceladas naturalistas; éstas no impiden seguir con la representación de lo sobrenatural. Si el hombre de las ruinas es un animal bestial, mediante él se simboliza la idea de que estamos ante las puertas del Hades o del infierno donde el perro es un guardián. Pero además está la figuración del canibalismo como una meta-referencia incluso política.⁴¹

Por la descripción, el hombre de las ruinas es avaricioso. Su propósito de cobrar las deudas le lleva a un actuar sin escrúpulos, robando a los muertos. Quizá en esto hay algo macabro, puesto que el cobro individual se asimila también a un acto de pillaje. En un diálogo con el sacerdote, el hombre de las ruinas manifiesta su interés por los tesoros. Es lo material lo que le hace obrar para obtener su riqueza; este hombre no tiene base moral. Por ello, el monje trata de hacerle reflexionar acerca de la riqueza ética y el valor de la vida. Frente a esto el hombre de las ruinas va a hacer un giro interesado:

[Hombre de las ruinas] —[¿]Y qué hay en ello? Mi madre la tierra me abrigará en su seno, como a esta población que duerme en paz. De allí salí, a ella he de volver.
[Sacerdote] —[¿]Pero vuestra alma?
[Hombre de las ruinas] —Ah Callad, padre, callad; [¿]harto padece mi corazón, saturado de amargura, para que os empeñéis en aumentar sus tormentos?⁴²

El hombre elige los bienes terrenales antes que los del cielo; habla de una “madre tierra” en oposición a un “padre fundador”; es decir, defiende al terreno como propiedad mientras rechaza a la patria como hogar. Evidenciamos acá otro rasgo de lo político en la novela: el hombre

39. *Ibíd.*, 17-19.

40. *Ibíd.*, 20.

41. Esta nos enlazaría con la discusión que nutre a los círculos literarios y políticos decimonónicos respecto a la civilización y la barbarie. Cfr. Pierre Luc Abramson, *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999).

42. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 26-27.

de las ruinas vendría a simbolizar a cierto latifundio colonial opuesto a una nueva burguesía capitalista promesa de la nueva nación. Es claro pensar que en siglo XIX el conservadurismo ecuatoriano también aspiraba al cosmopolitismo y miraba a Europa, su desarrollo industrial tecnológico y económico como un horizonte. Como un amargado, el hombre de las ruinas, es un nostálgico de los tesoros materiales que acumula. Consideremos ahora su diálogo con Satanás:

[Hombre de las ruinas] —Elige para mí el fondo de tu abismo, y quedeme yo allí por toda la eternidad sentado sobre mis talegos; pues me duele dejarlos en este mundo.
[Satanás] —[¿]Tanto amor tienes al dinero? No es extraño, pobre chispa de luz eterna incrustada en asqueroso barro....

[Hombre de las ruinas] —No te pido consejos, Satanás atiende a lo que te proponga y habla sobre ello.

[Satanás] —[¿]Sobre ello? [¡]Buen presumir que al fondo del infierno puede existir la moneda acuñada por los hombres! un solo átomo del fuego que arde en él bastaría para derretir todos los metales encerrados en las entrañas de la tierra.

[Hombre de las ruinas] —En tal caso, que se sepulte en las mías, liquidado en las aguas que bebo, el oro que tantos desvelos me ha costado.

[Satanás] —No es posible: ese oro derretido se buscaría salida perforándote el vientre. [¿]Sabes la diversión a que se dan en el infierno los avaros como tú? Ellos y los pródigos, llevando consigo enormes pesos, parten de opuestos lados, se dan furiosos topetones, y tornan a retirarse para estrellarse de nuevo. Tal es su eterno ejercicio.
[¿]Lo aceptas?

Una palidez mortal cubrió el rostro del viejo; la sangre se le heló en las venas, y la lengua se le pegó entorpecida al paladar.

[Satanás] —Ah! desgraciado de mí, continuó el monstruo, que no pueda yo arrancarte de este suelo, planta parásita y nociva acá en la tierra; el clima que te conviene está aquí adentro.⁴³

El diálogo es sugestivo porque expone una negociación. La referencia es a *Fausto* (1832) de Goethe en la que un hombre vende su alma al demonio. En este caso no hay recuperación del alma ni anulación del contrato, sino la entrega del hombre al dominio del mal. Es la tensión entre la avaricia y la codicia, entre quien quiere poseer todo a toda costa y quien quiere poseer a la cosa como un trofeo. Son las funciones del hombre de las ruinas y de Satanás. En este diálogo se representa al hombre sin sentido espiritual de la vida nacional. La reflexión que hace Salazar sobre su crisis, la hace en el monólogo interior del hombre de las ruinas que anuncia, por otro lado, la resolución de la novela:

[Hombre de las ruinas] ...Ese oro ...Hoy mismo me desprenderé de él; no, no; ma-

43. *Ibíd.*, 40-43

ñana... más tarde... Jamás, jamás. Su brillo me embelesa, su sonoridad me arrebatada. ¿Es acaso una materia despreciable? [¿]Cuesta poco su adquisición? Si el rico banquero pasa los días agobiado en su pupitre, y se revuelca insomne en su dorado lecho, deseando que el canto del solitario le anuncie la llegada del alba para volver a sus tareas, ¿no es el oro el objeto de estos afanes y desvelos? ¿Por qué riega el labrador la superficie de la tierra con el sudor de su frente sino por conseguir algunos tomines de oro? [¿]Quién agita el seno de las populosas ciudades con el continuo movimiento de la industria moderna? ¿Quién puebla los mares con naves voladoras que surcan en todas direcciones las ondas estremecidas por el furor de la tempestad?⁴⁴

Este hombre se encauza hacia la perdición, siendo el oro el que le lleva a abrazar el mal definitivo. El comentario sobre el crecimiento de la industria, el impulso de las innovaciones, a la fuerza de trabajo para lograr riqueza, es llamativo porque insinúa la necesidad de integrarse al capitalismo naciente que, por paradójica, requiere de otro tipo de hombre, el burgués nacionalista con el que no se identifica el hombre de las ruinas; se trataría de mostrar que frente al viejo hombre está el deseo por volver a lo primigenio, al mundo perdido y en él hacer nacer al hombre nuevo que hará florecer a Ecuador.

El sacerdote también tiene una función interesante. Se lo muestra como un hombre de fe (está en oración cuando llega el visitante), como un piadoso (acude a dar consejo al hombre de las ruinas), como alguien caritativo (ofrece su ruinosa casa, el convento, al visitante), pero también como un guardián de los símbolos del cristianismo; él se compara como un soldado fiel a una obra, igual que el militar narrador:

—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 el infierno. ¿No veis que bajo esos pesados escombros de mi iglesia están los vasos sagrados y el trono de oro esmaltado de rubíes y esmeraldas en que tenía su asiento el Divino Cordero? 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 metiendo la mano al pecho sacó un hermoso crucifijo de marfil, fijó en él por un rato los ojos en que brillaban la fe y el amor más puro, lo aplicó a sus labios, volviólo a mí señalándome con el dedo el clavo que atravesaba los pies de la hermosa efigie de nuestro Señor crucificado, indicándome que lo besara; hícelo no poco conmovido, y él con el semblante iluminado por una santa alegría, me bendijo con la cruz y la volvió a su puesto [...].⁴⁵

El diálogo sugiere el cristianismo como filosofía de vida. A lo largo de la novela hay alusiones a ideas o imágenes bíblicas hecho evidencia que el autor inscribe lo místico-religioso en su historia. La comparación con el soldado que custodia se equivale con el guardián que, en un mundo apocalíptico, salvaguarda los símbolos patrios y convence a los malos

44. *Ibíd.*, 45-47.

45. *Ibíd.*, 11.

a cambiar hacia el bien. Tales símbolos aseguran la esperanza hacia algo superior. Entonces nos damos que en la obra de Salazar hay una intención pedagógica y moralizante. Sáenz Andrade afirma, en este contexto, que “por regla general, el escritor romántico del Ecuador es un pedagogo, incluso un moralista [...] [de este modo,] cuando la ‘moralaja’ o la reflexión surgen, más o menos implícitas, [ellas devienen] de la contemplación poética”.⁴⁶

4.3. Lo fantástico

Al deconstruir la novela se puso en evidencia ciertos rasgos de lo fantástico. Con el motivo del terremoto de Ibarra de 1868 Salazar nos obliga a transportarnos de la realidad a lo real, es decir, de lo natural a lo sobrenatural. Previo a profundizar más lo inherente a lo fantástico es menester comprender, desde la teoría literaria, su significado.

Existe una vasta literatura acerca de lo fantástico. Cuando estamos ante una novela del siglo XIX, empero, se debe considerar el significado de lo fantástico en dicho período.

Es corriente citar a Todorov su concepto de lo fantástico bajo la dicotomía de lo real y lo imaginario, “entre lo que es y lo que no es”,⁴⁷ que llevaría a un titubeo del lector frente al relato y lo que le asombra, lo sobrenatural. Así:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.⁴⁸

La sensación de incertidumbre, de vacilación, de ambigüedad ante lo narrado es lo que hace que el lector concluya apostando por una de dos posibles interpretaciones: o estuvo ante algo producto de su imaginación, o ante algo que sí pudo haber pasado pero que él no puede explicarlo; así el lector estaría en el lugar de los personajes del relato, cuestión que lleva a que la vacilación esté formulada en su interior, además del acontecimiento. Mediante estrategias narrativas dadas por el escritor es el lector quien llega a lo fantástico. En Fuentes –al inicio de este ensayo–, se constató una variación: tras el relato, el autor también está en la misma tensión que obliga al lector a inquietarse, porque el mundo que construye estará

46. Bruno Sáenz Andrade, “La literatura en el período”, en *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República 1830-1895*, ed. Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editoria Nacional, 2002), 79.

47. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 173.

48. *Ibid.*, 24.

dominado por dos naturalezas contrapuestas.

En la novela de Salazar, solo el juego de los cambios de visión parecería ser la estrategia para que el lector entre o no a vivir como fantástico lo allá perfilado. Vacilamos, como el visitante, cuando nos hallamos con el hombre de las ruinas porque quizá reconocemos en él a la bestia, o nace la incertidumbre cuando ante la sombra que emerge nos preguntamos por Satanás. Roas señala así que:

[...] lo fantástico nace de la confrontación siempre problemática que se establece entre lo posible y lo imposible (lo natural y lo sobrenatural), entendiéndolo por imposible aquello que va más allá de nuestra concepción de lo real. [...] Para que dicha condición se produzca, el mundo en el que se desarrolla el relato fantástico debe construirse, sin embargo, a imagen del mundo del lector, en lo que se refiere, fundamentalmente, a su funcionamiento físico. El lector debe reconocer y reconocerse en ese espacio. Por tanto, la irrupción de lo imposible, de lo inexplicable (y, como tal, de lo incomprensible) en ese espacio cotidiano supondrá la transgresión de nuestra concepción de lo real...⁴⁹

Es cierto que la novela de Salazar nos pone en la confrontación de lo posible y lo imposible producto del cambio de percepción del narrador. Y es acá donde está lo interesante, pues para lograrlo, el autor nos conduce a esa visión fantástica desde la situación real del terremoto. La estrategia de la descripción del lugar y de los personajes asemeja a una especie de construcción sistemática del escenario del horror. Es como si estuviéramos internándonos a los límites de un mundo “otro”. Atrás queda lo civilizado, el mundo de la república, con sus instituciones, con su sistema de gobierno, con su vida urbana; Ibarra incluso está casi al borde del mapa. En el plano de la fabulación fantástica estamos ante lo espantoso donde hay unos custodios: a) el hombre de las ruinas como la bestia que guarda la puerta de entrada al infierno; b) el monje como un soldado de Dios, guardando la fe en la tierra, no obstante su destrucción; c) el niño rubio, como un ángel de la guarda, como el enviado de Dios, entidad además divina dotada de clarividencia, piedad y humanidad. Entonces, el militar va a llegar a un lugar liminal (los restos de un campo de batalla, un espacio enfermo...), donde acaba lo terrenal. Así, es en la frontera donde está la amenaza a la patria ecuatoriana y donde prolifera el mal, simbolizadas con lo demoníaco del hombre de las ruinas, es decir, con determinado tipo de latifundista que sigue enclavado en su ideología colonial. En otras palabras, es ese mundo “otro” donde ya no existe lo

49. D. Roas, “Introducción”, 7-8.

institucional (de ahí que es explicable la misión militar): el viaje nos lleva al encuentro con el hombre de las ruinas (la expresión del mal) y el monje (la expresión del bien), a evidenciar la presencia del niño mensajero (el ángel mítico de la esperanza), y a constatar que allá pervive la adoración terrorífica al demonio (el otro ángel, el caído, el maldito). Todo ello, en un nivel simbólico, haría caer en cuenta al lector (de su época) que Ecuador está destruido: esto incluso se representa con el emblema patrio caído (la ilusión provocada por la luz en el atardecer) sobre la montaña (que representa al edificio de la nación). Por lo tanto, lo sobrenatural hace pensar lo sublime, es decir, la aspiración a algo mejor.

Este hecho es clave, si pensamos en términos de la realidad ecuatoriana del momento donde la amenaza a la integridad nacional se daba desde sus fronteras sobre todo por la presencia de algunos caudillos latifundistas que invadían el suelo patrio. Si Dios hacía justicia (como en el Antiguo Testamento), Satanás aparecía como un obstáculo (pensemos que incluso el nombre “Satanás” se refiere a “adversario” y también “obstáculo”) para su trabajo salvífico. Aunque el apocalipsis como tal no habría llegado, el escenario mostrado en la novela indica que lo presenciado es apenas un indicio. La cuestión de la aplicación de la justicia es la que podría esperarse en el futuro: es el caso, en la realidad mostrada, de la lucha de los guardianes para detener la gran ira divina.

Y retomemos la idea de la guardianía. La palabra “guardia” proviene de la raíz indoeuropea *wer* que alude tanto al que vigila o el que mira con atención y temor, al igual que al que da garantía de algo. En el diálogo que tiene el hombre de las ruinas con Satanás, aquél le pide llevarle al infierno con sus riquezas; el demonio le dice que ello no es posible porque el oro se derretiría y le perforaría el vientre, lo cual causaría gracia a los habitantes del infierno, y que más bien es suficiente el peso de las cargas que ya tienen que llevar sobre sus espaldas, pero si acepta todo ello, le pide consentir el acuerdo. Salazar introduce al cabo de este diálogo una nota al pie donde copia un pasaje del canto VII de Dante⁵⁰, relativo al infierno, en particular los versos 22 al 30, relativo al diálogo que tienen los poetas que descienden a ver el cuarto círculo del infierno para ver el castigo de los avaros:

50. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas*, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868, 42.

Come fa l'ondalàsovracariddi,
 che si frange con quella in cui s'intoppa,
 cosìconvien che qui la gente ridi.
 Quivid'i' gente piùch'altrovetroppa,
 e d'una parte e d'altra, con grand'urli,
 voltandopesi per forza di poppa.
 Percoteansi 'ncontro; e posciapurli
 si rivolgeaciascun, voltando a retro,
 gridando: "Perché tieni?" e "Perché burli?"

Cual allá de Caribdis en la roca
 Ola con ola estréllase bramando,
 Así la triste gente aquí se choca.
 Y almas vi por ejércitos clamando
 De dos contrarias partes muy resueltas
 De pecho a fuerza pesos volteando.
 Con furia se encontraban, y atrás vueltas
 Al tremendo rebote cada una,
 "¿Por qué aprietas? –gritaba, o– "¿Por qué
 sueltas?"⁵¹

La referencia a un mar embravecido provocado por Caribdis, ese monstruo mitológico griego, asemeja al choque de los que purgan sus penas en el infierno y se insultan entre sí. Con ello Salazar muestra el sufrimiento de los penitentes o de los ruines, como el hombre de las ruinas, quienes furiosos se chocan con sus cargas pesadas y su destino. Como lectores de alguna manera estamos obligados a parangonarnos con el guardián del mal (el pecador, el ruin). La escena la miramos nosotros (al situarnos en el lugar del narrador), por lo tanto, nos ponemos como guardias y testigos de la situación; el demonio obra garantizándonos que tal será la penuria.

La parte octava de la novela es, como ya se dijo, el monólogo interior del hombre de las ruinas y la decisión que va a adoptar tras ser inquirido por Satanás. Solo un párrafo, al final nos hará volver al narrador homodiegético. Este paso del yo (hombre de las ruinas=pecador=nosotros) a él (visitante=militar) es, por lo tanto, la clave del giro fantástico: "Al terminar estas palabras [–la reflexión que hace el hombre de las ruinas–] cayó como herido de un rayo, y con la frente en el suelo lloró amargamente"⁵². Dicho hombre sella su destino (así asumimos "nuestro" mal). El inicio de la parte novena el militar cuenta: "Lleno de confusión y terror abandoné en este estado aquel terrible sitio y fui a pasar el resto de la noche en la choza del dominicano, a quien hallé durmiendo el tranquilo sueño de los justos"⁵³. Nótese, entonces, que el militar testimonia la aparición del demonio, de su diálogo con el hombre de las ruinas y su desesperada decisión de afirmar su avaricia. El militar se declara en estado de confusión y terror ante lo presenciado y, sobre todo, ante el final que lleva al hombre de las ruinas a no renunciar a su deseo cuando Satanás enuncia:

'[i] Ah! desgraciado de mí, [dijo] el monstruo, que no pueda yo arrancarte de este

51. Dante Alighieri, *La Divina Comedia* (Madrid: Mestas, 2003), 42.

52. F. J. Salazar, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, 48.

53. *Ibid.*, 49.

suelo, planta parásita y nociva acá en la tierra; el clima que te conviene está aquí adentro'. Al pronunciar la última palabra dio una patada en el suelo estremeciéndole desde sus cimientos y desapareció.⁵⁴

Lo que se percibe, en cuanto a lo fantástico, son las vacilaciones que se evidencian: a) el lector, mediante los cambios del narrador, es el perceptor de la situación; b) el lector, como el narrador, se confunden y salen con la sensación de terror ante lo vivido; c) el demonio (esa poderosa otredad del más allá) asimismo está atónito por la reafirmación en el mal por parte del hombre de las ruinas. De hecho percibimos con asombro y confusión cómo se puede valorar lo ruin. Con ello sugerimos que las ruinas, la destrucción, tienen que ver con la ruindad, tomando en cuenta que dichas palabras son afines de acuerdo a su etimología, en sentido de lo que cae. Así lo fantástico en la novela está en haber presenciado una caída, el derrumbe del hombre o, en términos más amplios, el de un tipo de organización social.

5. El nivel discursivo: la idea del cambio de mentalidad

Fuentes afirma que, frente a lo fantástico, como duelo entre dos miedos (contar una historia, hacer que en ella se inscriba el lector y provocar en él una tensión que es la misma que el escritor tendría), está el gran exorcista del terror a lo desconocido: la imaginación⁵⁵. Ésta, en el caso de la novela, unida al lenguaje, hace la prodigiosa tarea de dar realidad verbal al mundo humano; de este modo, “la novela hace visible la parte invisible de la realidad”⁵⁶. De lo que se ha ido tratando en el presente ensayo, en efecto, tiene que ver con esa tensión vivenciada por Salazar, frente al terremoto de Ibarra de 1868, de describirle racionalmente, al modo de un informe militar, o de contar sobre sus implicancias, apelando al lenguaje poético.

Pero no se trata solo de fantasear sino de hacer una ficción política, tal como se ha ido sugiriendo poco a poco en este ensayo. Desde ya la narración fantástica problematiza la realidad, haciendo aparecer lo real: la amenaza horrorosa de quienes no aman Ecuador hecho que significa el derrumbe de la patria, pero sobre todo, lo monstruoso, lo realizado por gente ruin: así la necesidad de recuperar la patria de las manos de esos grupos sociales que miran sus intereses particulares implica hacer la nación

54. *Ibíd.*, 42-43.

55. Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana* (México, D.F.: Alfaguara, 2011), 23.

56. Carlos Fuentes, *En esto creo* (Bogotá: Seix Barral, 2002), 198.

edificándola nuevamente desde sus bases. Si bien no es posible describir la muerte de la patria ecuatoriana, sí es determinante imaginar que se está frente a un probable enjuiciamiento si no se realiza la empresa de su reconstrucción; tal el dilema y el miedo de lo fantástico que discursivamente se puede leer como una declaración política en la novela analizada.

La novela de Salazar entonces inscribe tres lapsos problemáticos: a) el del terremoto (el visitante llega luego de la destrucción de la ciudad y sus alrededores); b) el de los hechos en el resquicio, en la frontera entre la vida y la muerte, entre el mundo terrenal y el del infierno (la representación tensional de los guardianes); y c) el de las noticias posteriores, como un salto al futuro (desde la carta del sacerdote dirigida al militar para contar que vive loco el hombre de las ruinas y, como una interrupción, su muerte, hasta la descripción de su tumba que nadie visita). En otras palabras, pasado, presente y futuro del Ecuador: un sector del latifundio que aún amenaza la integridad nacional, la patria caída (o la falta de unidad) por esta causa y la necesidad de abrazar un tiempo nuevo. Por lo tanto, es el tiempo del futuro dentro del tiempo de la historia; es la excitación entre imaginación y la memoria; el resultado, la ficción de una realidad.

Ibarra, de acuerdo a la lectura realizada, es recreada como una realidad diferente y liminal. Salazar hace un salto de lo que pasó, de una memoria traumática a lo que debería avizorarse en el nivel narrativo, pero en el discursivo, de lo que está pasando en Ecuador con sus constantes conflictos y lo que pondría fin a estos: un proyecto nacional. La novela viene a ser un esbozo: se mira la situación ruinoso del Ecuador, se evidencia el mal como una amenaza, pero también se percibe (mediante el signo de las montañas) la aspiración anclada en las raíces primigenias de la tierra. Fuentes dice que en la novela hay “el reflejo del pasado [que] aparece como la profecía de la narrativa del futuro”⁵⁷. De modo general, Salazar hace historia del acontecimiento, pero el peso de la herida del sismo le obliga a que no sea solo la descripción de algo traumático; su espíritu romántico le impide llegar al naturalismo por completo. Por eso la historia de un viaje para constatar más bien la fe hacia un proyecto histórico que debe iniciarse.⁵⁸

57. *Ibid.*, 199.

58. Podría ser obvio considerar el plano religioso que impregna la novela en sí más aún cuando el autor parece compartir el ideario de García Moreno, fundado en la certeza de la fe cristiana, materia dominante en la sociedad quiteña y ecuatoriana de la época. Las nueve partes de la novela incluso nos tientan a relacionarla estructuralmente con un novenario donde se recuerda y se reflexiona sobre los muertos y el destino de todo ser humano quien, por otro lado, tendría que enfrentar, en un momento futuro de su vida, la fatalidad de la muerte. Probablemente en esto también esté la función ético-moral de la novela que, en palabras de Rodríguez Arenas se puede definir así: “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

Lo significativo de la obra de Salazar es la visión alegórica de la realidad y de la historia. Es el planteo de un conflicto que aún no se había resuelto social o políticamente en su tiempo y que lleva a fabular una salida. Volvamos al contexto.

Se señaló que el autor formó parte de la misión diseñada por el gobierno de Espinosa, encomendada a García Moreno. Éste, por otro lado, había acabado su primera gestión gubernamental (1861-1865) con críticas y señalamientos por sus acciones políticas, aunque seguía ejerciendo presión política sobre sus sucesores. Su afán civilizatorio, su interés por llevar a Ecuador a un nivel de alto progreso, implicó reformas sociales y políticas durante su primer gobierno las cuales quedaron inconclusas. La oposición liberal era, por otro lado, un problema a sus proyectos conservadores. Salazar, luego de servir como oficial durante el gobierno de Francisco Robles, pasa a ser parte del gobierno de García Moreno, siendo un militar de confianza ascendido a Coronel. Para entonces enarbolaba el espíritu romántico en la poesía no obstante los problemas políticos que vivía el país. Por ejemplo, publica la prosa, “El Altar” en 1861, en alusión al nevado ubicado a pocos kilómetros de Riobamba, en el parque Sangay. Este nevado le inspira lo superior en comparación con las ruinas de Atenas y Roma; nada es tan portentoso como el nevado que se muestra desafiante a los vaivenes de la naturaleza y a la insignificancia de las ciudades de los hombres; de este modo, solo su presencia, aunque en ella se signe toda huella, simbolizará la emergencia del espíritu de una época:

Y si el trueno recorre retumbante los dilatados bastiones de tus ruinas; si las nubes acuden a tu contorno y se apiñan enlutadas sobre ti; si el relámpago te ilumina y rápido se esconde detrás de los negros pabellones de la tormenta; si el rayo, serpenteando sobre las tinieblas que te rodean traza en ellas, con caracteres de fuego, el nombre de Jehová, y si tu amenazante mole retiembla, sacudida en sus cimientos, al ímpetu del trueno... ¡Ah!, entonces, las sublimes poesías de Dante, Ossian, Byron, y Goethe, aparecen delante de la tuya, como la tenue luz de las estrellas comparada con los esplendores del Sol al medio día.⁵⁹

El Altar se prefigura como una mole mítica y deslumbradora; Dios le impone su sello en su forma, pero para que aflore su voz silenciosa están los poetas. En este mismo sentido, la imponencia de otro nevado, como

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! En F. M. Rodríguez Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas*... (1869)”, 45.

59 Poema “El Altar” de Francisco Javier Salazar citado en Burbano, *Poetas románticos y neoclásicos: la colonia y la República*, 26, 164.

referencia mítica aparece en *El hombre de las ruinas* cuando el autor alude al Cayambe. Si en el Altar se le aparece la memoria de los tiempos, en el Cayambe se preanuncia, como ya se ha indicado, la sombra de esa patria ruinoso, cuyo emblema obliga a ser levantado. Entonces, ¿se puede pensar que las majestuosas montañas son como las presencias míticas sobre las que se erige la patria y así como la nación las cuales reclaman la acción del ser humano, el ecuatoriano convencido, nacionalista, para que se restituya el orden, además con el sello de Dios?

Para reafirmar nuestras afirmaciones sobre el estado ruinoso de Ecuador y sus constantes problemas es necesario ahora acudir a una revisión de la historia del país.

En este marco, teniendo en cuenta lo que señala Ayala Mora, digamos que desde 1830 Ecuador nació con diferencias económico-sociales, étnicas y regionales que llevaron a la inestabilidad y la casi disgregación territorial; el latifundismo implicaba, a su vez, una división social con el “pueblo”, donde se seguían reproduciendo las prácticas coloniales; de este modo, social y culturalmente las clases hegemónicas poco hicieron para formar una nación basada en la unidad que integrase los reclamos identitarios de varios sectores. El proyecto social de estas clases o sectores sociales, cuando se fundó el Estado ecuatoriano, tampoco era afín entre sus propios componentes, hecho que llevaba a disputas de poder que produjo que muchas regiones del Ecuador quedasen aisladas; la división de criterios en dichos sectores asimismo hizo que no se pudiesen establecer partidos políticos que además representen los intereses de los sectores en pugna; y si existían éstos eran en sentido de ser maquinarias clientelares electorales o caudillistas que producían brotes de inconformidad. Las “invasiones” realizadas por los propios caudillos desde el exterior eran casi un marco común en la vida política republicana del país, hecho que implicó que muchos de los gobiernos se tornasen aun más dictatoriales. García Moreno, en este momento, aparece como un unificador; éste “fue fruto de una alianza compleja y contradictoria de las oligarquías latifundistas dominantes encaminada a superar e imponer un gobierno y centralizado”⁶⁰ La invocación a erigir el Estado nacional que hiciera García Moreno cuando era un activista en la universidad parece cumplirse como un deseo en ese primer período cuando inicia las tareas de reforma del Estado; Salazar también está en este proyecto. Cuando acontece el terremoto y la destrucción de Ibarra, tanto García Moreno (quien se desempeñaba como alto oficial del Ejército luego de su periodo presidencial) y sobre todo Salazar (como hombre de

60 Enrique Ayala Mora, “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*, ed. Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002), 44.

confianza) van a constatar que es necesario un cambio de mentalidad frente al desastre, no solo urbano (Ibarra) y territorial (Imbabura) por causa del sismo, sino también nacional, en el contexto de la política, debido a las tensiones prevalecientes.

Se puede decir que hay un propósito en Salazar al usar la novela como herramienta de concientización política.⁶¹ Tal como se ha ido sugiriendo, alegóricamente ésta nos induce a ver el derrumbe de la política ecuatoriana de ese periodo: si la institucionalidad estaba en riesgo por la ingobernabilidad y los motines militares y civiles en regiones como Guayas o el norte de Ecuador, mostrar a grupos de latifundistas todavía no integrados era vital, dado que seguían teniendo poder en los límites del país donde cuya acción se patentizaba en la inestabilidad política y social. Se trataría de señalar a estos sectores oligárquicos, quienes impugnaban a la autoridad e imponían un régimen hacendatario, como los que rompían con la idea de país, además que se estaba ante un Estado débil y excluyente, el cual tampoco podía articular un proyecto nacional y cultural propio.⁶² El propio terremoto marca la gestión del presidente Espinosa y lleva a que García Moreno y Salazar se constituyan en los héroes que habrían iniciado la reconstrucción, si bien de Ibarra, pero en esencia de Ecuador.⁶³

Todo lo anterior, por lo tanto, nos lleva al discurso subyacente de *El hombre de las ruinas*, *leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, discurso que se trasunta precisamente desde lo alegórico.

Vale la pena retomar a Fuentes para concluir la reflexión respecto a ése discurso:

El viaje es el movimiento original de la literatura. La palabra del origen es el mito: primer nombre del hogar, de los antepasados y las tumbas. Es la palabra de la permanencia. La palabra del movimiento es la épica que nos arroja al mundo, al viaje, al otro. En ese viaje descubrimos nuestra fisura trágica y regresamos a la tierra del origen a contar nuestra historia y a comunicarnos de nuevo con el mito del origen, pidiéndole un poco de compasión.⁶⁴

61. Por ello no es casual las tres ediciones que el autor hiciera de su novela: la primera a los pocos meses de consumado el golpe de Estado contra el presidente Espinosa en 1869; la segunda al poco tiempo de iniciarse el segundo mandato de García Moreno, también en 1869; y la tercera en su autoexilio en Lima, tras el asesinato de aquél.

62. Enrique Ayala Mora, *Resumen de la historia del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008), 69.

63. De hecho el presidente Javier Espinosa y Espinosa no concluirá su mandato gracias a una asonada del propio García Moreno. Aquél gobernó con dificultades Ecuador entre diciembre de 1867 a enero de 1869. Cfr. *Ibid.*

64. Carlos Fuentes, *Nuevo tiempo mexicano* (México D.F.: Aguilar, 1995), 27

En efecto, el viaje es el movimiento que hace el autor para reflexionar la realidad, la del Ecuador y para “literaturizarla” desde el pensamiento romántico. Salazar, entonces, articula un mundo alegórico al que le dota una dimensión horrenda muy afín a lo gótico. Al modo de un cuadro de época, nos pone colores fuertes (el sol quemante) frente a colores oscuros (los que proporciona el ambiente destruido). Detrás está la idea de expresar un estado emocional que desdibuja la realidad: esto provoca que aparezca lo liminal pero en un estado de borramiento. En la ciudad destruida se representa el naciente mundo republicano derruido (como producto de las convulsiones): sus edificaciones, o si se quiere, sus instituciones políticas están derribadas y las pocas que quedan no resisten a la presión de los grupos de poder. El hombre de las ruinas no tiene nombre, pero fácilmente prefigura –como se ha dicho– a uno de esos sectores de lo hegemónico: el latifundista no integrado aún, al ciudadano quien no ha comprendido aún el nuevo tiempo que se vive o que estará por nacer en Ecuador, el cual es el de una verdadera civilización republicana. Tal hombre se sostiene sobre una economía de la explotación pura, inescrupulosa y malsana. No solo es el chulquero que se enriquece sin consideración alguna, sino que asemeja a un “demonio” que detenta un poder regional, impidiendo el crecimiento del país porque vive de la extracción de riquezas para su propio beneficio. Se ha sugerido que la palabra “ruina” es similar a lo “ruin” y ambas devienen de un término que en griego se nombra en su raíz como “oligo” el cual asimismo se relaciona con lo “enfermo”. Entonces la idea de que ciertas clases oligárquicas son las que llevan a la ruina al país y que incluso hacen que la tierra productiva esté enferma, podría ser un primer nivel del discurso; esto lleva a que se infiera ahora la necesidad de constituir una nueva burguesía nacional. De lo que se trataría es de integrar al hacendado con las clases criollas para establecer la nación, aquella que ha identificado la huella de la patria ecuatoriana: es decir, el lugar de su nacimiento y de su identidad, donde dicha patria daría el nombre al ciudadano como tal. Asimismo, la señalación a la Iglesia es clara tomando en cuenta al sacerdote; así ésta funcionaría como garantía a la estructuración del modelo de gobierno imperante; por ello el monje se asimila como un “soldado”, siendo su función divina. Con ello se estaría anunciando la nueva organización “civilizada” con el proyecto conservador de García Moreno. La misión militar que va a Ibarra, encabezada por aquél, es sintomática para pensar lo nacional y la necesidad de un nuevo proyecto. La novela vendría a ser una especie de declaración esta vez esbozada por Salazar.

Como todo viajero romántico, el escritor va a buscar la patria perdida y su recorrido es siguiendo la huella de la naturaleza. Ahí está el rol del narrador, el del militar. Pasando por alto el hecho que el narrador es el autor, Salazar es quien testimonia, quiennos da una “historia verdadera” de lo real-demoníaco que se sobrepone a la realidad humana y donde se demuestra que Dios ha impuesto un castigo a la maldad del hombre. Pero ¿quién es este militar? Éste es el héroe épico. Tanto éste como el sacerdote son soldados. Si se tiene en cuenta que “soldado” tiene que ver con lo sólido, y extendiendo su sentido, cuando se le relaciona con la “moneda sólida” (con la que se pagaba antaño a quienes servían a las armas), se puede afirmar que aquél es el que tiene “valores sólidos”, es decir, cristianos. Otro nivel de discurso, el segundo que se identifica, conectándolo con el anterior, el del ruín, es el de una clara disposición a señalar, en forma negativa, a quienes tienen sus proyectos materialistas frente a los de visión más humanista, más espiritual de la vida, condensada en estos soldados de Dios y del Estado. Así el militar vendría a tener la función del soldado que va a constatar y a jurar la verdad sobre el estado calamitoso del Ecuador. Este espíritu se evidencia hasta hoy cuando los militares se piensan como depositarios de los más altos valores morales y patrióticos.

Por otro lado, este militar va a ver en la montaña majestuosa la presencia mítica de la patria; de hecho oye su invocación silenciosa que además se mezcla en el color del cielo. Como héroe épico, va tras la patria como lugar de aspiración, en sentido romántico; pero también a ver cómo se puede dar la nación como lugar de nacimiento. Por lo tanto, se puede pensar a un tercer nivel discursivo que la novela representa el viaje que busca el origen que hace a la patria ecuatoriana, además de tratar de encontrar las huellas de una nación que le dé cuerpo. La patria estaría signada por la mano de Dios y la nación estaría ligada a lo que no se ha podido erigir cuando Ecuador se instituyó como Estado. Piénsese solo en la referencia mítica de las montañas como columnas fuertes y, frente a ello, en la debilidad de las estructuras de las casas de los hombres; igualmente en la presencia de quienes sobreviven y entierran a los muertos, pero también esperan un nuevo destino; el propio niño rubio vendría a ser el signo de la nueva esperanza (él a la final acompaña en sus últimos momentos al hombre de las ruinas). En otras palabras, la novela hace referencia a que Ecuador ya tiene un Padre (la patria es Dios, como lo sugiere el poema “El Altar”) y un destino (muerto el ruín, el camino se hace prometedor... la semilla de la utopía) que debe iniciar con la conciencia de una nueva nación. El ecuatoriano debe desear su origen y con él erigirse en una sociedad nueva, un grupo humano nuevo que defienda lo que le es propio.

De este modo, la novela *El hombre de las ruinas* es la gran pregunta por la nación ecuatoriana. Presentada como una “leyenda” invoca el espíritu de la época acerca de un proyecto que Salazar lo reflexiona y que García Moreno lo va a llevar a cabo durante su segundo mandato: la concreción de un proyecto nacionalista. La “leyenda” inscribe lo terrible que sucede, del mismo modo que lleva a pensar sobre el decurso histórico (el terremoto es apenas el argumento y el medio discursivo); de ahí que es una lectura sobre el encuentro con una realidad y la palabra sobre el futuro. Tal, entonces, la importancia de la olvidada novela *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* de Francisco Javier Salazar.

6. Conclusiones: para una arqueología de la literatura fantástica en Ecuador

Existe una cierta bibliografía relativa al romanticismo en Ecuador. La referencia a la literatura poética es la que más prevalece en detrimento de la literatura de ficción. Esta es una de las razones por las que se ha ignorado a la novela que se ha estudiado en este ensayo, *El hombre de las ruinas* de Salazar, más aun cuando los sucesos políticos en los que se vio envuelto su autor (ser militar, formar parte de un gobierno autoritario, ser un político también criticado...), llevaron a que se mire más su obra judicial y militar. Se constata, sin embargo, que era un pensador cuya obra literaria debe ser reconsiderada puesto que, como todo intelectual de la época, ésta no está alejada de su vida política.

La obra en cuestión así es importante porque además demarca la literatura ecuatoriana decimonónica. Es un trabajo muy elaborado ya que involucra un pensamiento de fondo que, desde el romanticismo, se escinde de lo costumbrista, inscribiéndose en lo gótico. Es evidente que está, previo a esta novela, el cuento de Juan Montalvo, “Gaspar Blondín”, escrito en francés en París 1858, y recién publicado en Ecuador en 1866 como parte de los textos de “El Cosmopolita”, revista elaborada por Montalvo. Hahn señala que este cuento viene a ser el más temprano, en el contexto del romanticismo gótico, escrito por un latinoamericano en la segunda mitad del siglo XIX⁶⁵. Acá decimos que *El hombre de las ruinas*, a diferencia de dicho cuento, es la primera novela ecuatoriana de corte fantástico gótico.

65. Óscar Hahn, “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, *Mester* XIX, No. 19 (1990): 36.

Siguiendo a Jácome Clavijo, Montalvo escribió cuentos fantásticos inspirados en la obra de E.T.A. Hoffmann, los cuales formaron parte de sus publicaciones periódicas o libros⁶⁶. Teniendo en cuenta éstos y la novela de Salazar, es posible dejar por ahora las indicaciones de una primera arqueología del relato fantástico en el siglo XIX empezando con “Gaspar Blondín” junto a “Arabela y Rambotham”, ambas escritas en 1858 y nombradas por Montalvo como “Cuentos fantásticos” en su publicación posterior de “El Cosmopolita” (1866). En esta misma revista, entre 1866 y 1869, aparecen además: “Comunicación con los espíritus, carta de Francia”, “Comunicación con los espíritus, carta de Ecuador”, “Aventuras tenebrosas: el Duque de Gandia y el Doctor Acevedo”, “Carta de un padre joven I y II”, “Anselma”. En otra publicación periódica de Montalvo, “El Regenerador” (1876-1878) están: “Las ruinas” y “Antonio Robelli, el pisaverde”, además de “Los piratas del Guayas”, “Basílica de San Juan Mártir, sermón del Padre Juna”, “Templo de San Javier en Nápoles, sermón del Padre Juna”. Como éstos, Jácome Clavijo apunta 31 cuentos fantásticos escritos por Montalvo en las publicaciones indicadas y como parte de otras como: *Siete tratados* (1882-1883), *Geometría moral* (publicada póstumamente en 1902), *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), incluidos otros de sus “Cuadernos de apuntes”.

Aparte de Montalvo cabe citar obras y autores dispersos como el cuento “Leyenda de otros mundos” (1878) de Juan Abel Echeverría; la prosa fantástica de Francisco Salazar, “Mi estrella” (1882); un texto curioso del que fuera diputado por Esmeraldas en la Asamblea Nacional, Modesto N. Andrade, “Aborto del infierno” (1884); los cuentos de Navidad de Honorato Vásquez como “El capitán López” (1888), “Constancia filial” (1889) y “La cueva del Sr. Belén” (1893); “Paulina” (1889) de Cornelia Martínez; el anónimo “El desencanto de la hermosura” con cierto aire becqueriano; los cuentos de Juan León Mera, “Aventuras de una pulga, contadas por ella misma”, “Los prodigios del doctor Moscorroffio”, “El alma del doctor Moscorroffio”, publicados en la última década del XIX en las revistas “La Revista Ecuatoriana”, “El Fénix”, entre otras, y que luego formaron parte del libro póstumo *Tijeretazos y plumadas* (1903) editado en España, cuentos, por otro lado, los cuales si bien son fantásticos y humorísticos, hurgan lo que también se explora en esa época: la ficción científica. En este último ámbito, Francisco Campos Coello publica su libro *Narraciones fantásticas* en 1894 con tres relatos: “Viaje alrededor del mundo en 24 horas”, “Fata Morgana”, “La semana de los tres

66. Jorge Jácome Clavijo, “Cuentos y narraciones de Montalvo”, en Juan Montalvo, *Cuentos* (Ambato: Casa de Montalvo, 2000), 3-42..

jueves”. Cuando aparece esta obra sus editores no dudan en emparentar tales trabajos con los de Julio Verne. En 1895 escribe *La receta*, acaso la precursora de la novela de ciencia ficción ecuatoriana. El peruano Alberto Arias Sánchez, quien además formaba parte del Círculo Literario de Guayaquil, también publica en dicha ciudad su libro *Ratos de ocio* (1896) con cuentos que se impregnan del naciente modernismo, algunos de ellos fantásticos como: “No hay hijo feo”, “La dama encantada”, “El sacrilego” y también “Un viaje de prueba”, este último más en tono de Verne.

No obstante la bibliografía de literatura fantástica decimonónica no es extensa se puede constatar que en su mayoría está constituida por cuentos. La novela objeto de este ensayo, *El hombre de las ruinas*, es, dentro de este panorama, un puntal al igual que otra novela, en la última década del XIX, *La receta* de Campos Coello, la cual salta del fantástico a la ficción científica. Se puede decir que el abordaje de la estética fantástica por parte de los escritores ecuatorianos obedece sobre todo a responder a los influjos prevaecientes en la época. Aunque la literatura ecuatoriana decimonónica se caracteriza más por el costumbrismo, donde se habla de lo popular, sus cultores tratan de explorar el alma nacional recogiendo algunos rasgos del romanticismo. En el costumbrismo son el color y el contraste los que se exploran. Frente a este tipo de literatura quienes se van por el género fantástico se muestran inquietos por inquirir en temas relacionados con el miedo, con los fantasmas interiores y, en cierta medida, hurgando los imaginarios religiosos desde lo sobrenatural. Es curiosa la afirmación que hace Montalvo cuando dice que sus primeros cuentos fantásticos los escribe producto de sus “calenturas” o fiebres. Del mismo modo Salazar parece escribir su novela impactado por la mortandad producida por el terremoto. En otras palabras, la literatura fantástica en Ecuador surge, si bien siguiendo la estética de los europeos, en particular para enfrentar los miedos vividos ante las realidades propias.

Y es acá donde *El hombre de las ruinas* cobra relevancia: el miedo que traduce la obra también trasunta lo que se vive a nivel nacional. Lo fantástico en la novela analizada implica un examen de la situación ruinosa que vive Ecuador, con sus luchas intestinas, con la debilidad institucional y política, con una democracia problemática, con la falta de integración territorial, con sectores sociales que todavía no se ven como parte de un Ecuador, etc. En los límites de Ecuador se libra aún el desconcierto, la falta de seguridad. Lo que muestra Salazar, además como político y militar, es ese mundo en estado de derrumbe: su símbolo, ese hombre resabio del pasado, impide que lo nuevo emerja. Pareciera que está desnudando claramente al actor que no quiere que Ecuador se constituya: el hombre

del pasado que no mira que el mundo ha cambiado. La visión romántica es, entonces, ir a constatar en la tierra ecuatoriana, en su belleza, en su ruralidad, en su potencial de futuro, que el mal que está en los linderos, en las provincias fuera del centro, donde hay instituciones sociales caducas, las cuales deben ser suplididas. La tarea de reconstrucción tendría entonces que empezar.

La idea de la situación límite hace que la novela sea una obra de tesis: Salazar se erige así en un pensador que articula un discurso mediante una ficción, discurso que habla sobre la realidad de la nación, de la necesidad de instituirlo como tal. Su novela adquiere la dimensión, como ya se ha sugerido, política. Frente a la patria que está caída el mensaje es moralizante, pues invoca a pensar en la identidad y a la afinidad a un proyecto nacionalista, todo ello articulado mediante un engranaje retórico de imágenes bíblicas y religiosas, y sobre todo alrededor del discurso moral de la avaricia, el cual se le lee en la dimensión alegórica política. Siguiendo a Sommer, *El hombre de las ruinas* está dentro del panorama literario de las novelas fundacionales porque, en definitiva, trata de apelar a una comunidad simbólica que comparte los ideales románticos nacionales orientados a la pacificación a sabiendas de la existencia aún de conflictos internos en las repúblicas, como la ecuatoriana, aún no consolidada del todo⁶⁷.

En tal marco, *El hombre de las ruinas* de Salazar –y reafirmemos lo dicho hasta ahora– es, en efecto, la primera novela fantástica ecuatoriana que cuenta una historia alegórica de un tipo de sociedad que va a reconocer la maldad representada en el latifundista, quien no ha asumido la identidad nacional, quien no es consciente de lo que realmente Ecuador estaría pretendiendo vivir, un mundo nuevo; por ello al reconocer esa maldad y elegir el camino nuevo, definitivamente se acoge al mandato del Padre eterno, es decir, no va a seguir el camino de su propia perdición sino la que marca la propia bandera, la que marca la nación ecuatoriana. Entonces, como lectura nacionalista pone en evidencia la crisis del Ecuador y la necesidad de un cambio de época. Tal vendría a ser nuestra respuesta a la pregunta que planteáramos al inicio y tal, en general, el discurso que está en juego en la novela que analizamos.

67. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004), 22-23.

Bibliografía

- Abramson, Pierre Luc. *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Madrid: Mestas, 2003.
- Araujo Sánchez, Diego. “El romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”. En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*, Diego Araujo Sánchez, ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Corporación Editora Nacional, 2002, 55-70.
- Ayala Mora, Enrique. “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”. En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*, Diego Araujo Sánchez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Corporación Editora Nacional, 2002, 19-54.
- . *Resumen de la historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- Barriga López, Franklin, y Leonardo Barriga López. *Diccionario de la literatura ecuatoriana*. Vol. V. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1980.
- Bobes Naves, María del Carmen. “Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas”. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, No. 4 (2009): 118-41.
- Burbano, José Ignacio. *Poetas románticos y neoclásicos: la colonia y la República*. Vol. 26. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Fuentes, Carlos. *Nuevo tiempo mexicano*. México D.F.: Aguilar, 1995.
- . *En esto creo*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
- . *La gran novela latinoamericana*. México, D.F.: Alfaguara, 2011.
- . *Personas*. Bogotá: Alfaguara, 2012.
- Hahn, Óscar. “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”. *Mester XIX*, No. 19 (Otoño 1990): 35-45.
- Jácome Clavijo, Jorge. “Cuentos y narraciones de Montalvo”. En Juan Montalvo, *Cuentos*. Ambato: Casa de Montalvo, 2000, 3-42.
- Jaramillo, Miguel Ángel. *Índice bibliográfico*. Cuenca: Imprenta de la Universidad, 1933.
- Jiménez, José. *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983.
- Mayorga, Esteban. “Prólogo”. En *El pirata del Guayas*, Manuel Bilbao. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012, 9-15..

- Roas, David, “Introducción”. En *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, David Roas, ed. Madrid: Mare Nostrum, 2003, 7-40.
- Rodríguez Arenas, Flor María. “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda”, *Kipus*, No. 29 (I semestre 2011): 21-47.
- . “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus*, No. 29 (I semestre 2011): 17-19.
- Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*. Quito: Ariel, s.f.
- Sáenz Andrade, Bruno. “La literatura en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República 1830-1895*, Diego Araujo Sánchez, ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editoria Nacional, 2002, 71.90.
- Salazar, Francisco Javier. *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*. Quito: Imprenta El Debate, 1869.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sontag, Susan. “La enfermedad y sus metáforas, de Susan Sontag”. En *La enfermedad y sus metáforas seguido de El Sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- Suárez Murias, Marguerite. *La novela romántica en Hispanoamérica*. Salamanca: Hispanic Institute in the United States y Gráficos Cervantes, 1963.
- Tobar Subía, Cristóbal. *Monografía de Ibarra*. Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, 1930.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Valdano, Juan. *La palabra en el tiempo*. “La prole del vendabal”. Vol. II, Quito: Eskeletra, 2008.

***La casa verde*, consecuencia de la necesidad de ‘habitar’**

La casa verde, consequence of the need of “inhabit”

MARÍA JOSÉ CARRERA PACHECO*

Universidad de Sevilla, España

mj2.carrera@gmail.com

Fecha de recepción: 5 junio 2017

Fecha de aceptación: 14 agosto 2017

RESUMEN

Desde el punto de vista de la convergencia entre Arquitectura y Literatura, es posible pensar en la Casa Verde que retrató Mario Vargas Llosa como una construcción que, además de interferir con el orden visual de un espacio físico que no estaba apto para albergarla, también se concibe como parte inherente del imaginario social. Este burdel, histriónico, controversial, ruidoso, surge en Piura como la consecuencia de la necesidad de ‘habitar’ y por la mirada frívola y ajena a la realidad de los foráneos, quienes demandaban entretenimiento y un lugar semejante a los que existen en las grandes ciudades, donde agotar el tiempo que sobra. El resultado: una idea errónea de aquello que hace falta en Piura y que es preciso construir.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, ornamento, habitar, espacio, literatura, construir, lugar

ABSTRACT

From the point of view of the convergence between Architecture and Literature, it is possible to think of *The Green House* (original title: “*La Casa Verde*”) that Mario Vargas Llosa portrayed as a construction that, in addition to interfering with the visual order of a physical space that was not suitable to house it, was also conceived as an inherent part of the social imaginary. This brothel, histrionic, controversial, noisy, emerges in Piura as the consequence of the need to ‘inhabit’ and by the frivolous and alien gaze of foreigners, who

*

Ecuatoriana. Graduada en el 2012 como Licenciada en Periodismo en la Universidad de las Américas. En el 2017 obtuvo una maestría en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales por la Universidad de Sevilla (España). Como parte de su experiencia profesional, ha colaborado como periodista en varias instituciones públicas y privadas del país, y también ha estado inmersa en el campo de la docencia, la investigación y la creación literaria.

demanded entertainment and a place similar to those that exist in large cities, where they could run out the time that was left over. The result: a misconception of what is needed in Piura and what is required to be built.

KEY WORDS: architecture, ornament, inhabit, space, literature, build, place

Introducción

La casa verde retratada por el escritor peruano Mario Vargas Llosa en su novela publicada en 1966 bajo el mismo nombre, *La casa verde*, es uno de los lugares cuya construcción supuso un cambio en la sociedad piurana. Es así que surge la necesidad de comprender las razones que, de acuerdo a los códigos implícitos en el lenguaje empleado por el autor, llevaron a Piura a edificar este ‘lugar’ y a concebirlo, posteriormente, como un ‘espacio’ una vez que, tanto locales como visitantes, encontraron significación a través de este.

En el texto literario Piura es presentada como una ciudad de Perú que geográfica y culturalmente se encuentra distante de la ‘gran ciudad’, como se considera a Lima, capital del país suramericano. Pero más allá del aspecto arquitectónico, Vargas Llosa se centra también en la organización y comportamiento de los habitantes de Piura, poniendo en evidencia la segmentación de clases sociales, lo que alimenta la noción de ‘no-lugar’ de una ciudad que a pesar de su limitada extensión y población no propicia una interacción social adecuada y próspera. Este hecho, bajo la visión de Martin Heidegger, presenta a Piura como un sitio donde las condiciones no son por completo favorables para que surja el ‘habitar’.

Sobre la necesidad de ‘habitar’

Cuando Vargas Llosa hace referencia a Piura en su novela, en un primer momento se enfoca en describir la atmósfera que rodea a esta ciudad: su localización geográfica y sus condiciones climáticas, logrando situar al lector en el escenario en que se desarrolla la historia:

Al cruzar la región de los médanos, el viento que baja de la cordillera se caldea y endurece: armado de arena, sigue el curso del río y, cuando llega a la ciudad, se divisa entre el cielo y la tierra como una deslumbrante coraza. Allí vacía sus entrañas: todos los días del año, a la hora del crepúsculo, una lluvia seca y fina como polvillo de madera, que solo cesa al alba, cae sobre las plazas, los tejados, las torres, los campanarios, los balcones y los árboles, y pavimenta de blanco las calles de Piura. Los forasteros se equivocan cuando dicen “*las casas de la ciudad están a punto de caer*”: los crujidos nocturnos no provienen de las construcciones, que son antiguas pero recias, sino de los invisibles, incontables proyectiles minúsculos de arena al estrellarse

contra las puertas y las ventanas. Se equivocan, también, cuando piensan: “*Piura es una ciudad huraña, triste*”. La gente se recluye en el hogar a la caída de la tarde para librarse del viento sofocante y de la acometida de la arena que lastima la piel como una punzada de agujas y la enrojece y llaga [...]”¹

A través de frases como: “*las casas de la ciudad están apunto de caer*” o “*Piura es una ciudad huraña, triste*”, el autor quiere hacer notar la superficialidad con que se mira a Piura, puesto que los forasteros desconocen la realidad de la ciudad. Entonces se convierten en personas ajenas y lejanas que sin argumentos suficientes dan un criterio erróneo y frívolo basado únicamente en una primera impresión.² Es por ello importante comprender que la relación que surge entre visitante y ciudad, es distinta de aquella que acontece entre la ciudad y el residente, el cual se encuentra continuamente inmerso en esa realidad y la comprende, desde el funcionamiento y accionar social que ha adoptado como habitual. Por ende, la noción de ‘lugar’ y el significado de ‘habitar’ pueden variar de modo subjetivo, de acuerdo a la relación existente entre una persona y un sitio determinado, así como también según la finalidad que dicha persona persiga en ese sitio específico.

Martin Heidegger afirma que “[...] el construir tiene al habitar como meta. Sin embargo, no todas las construcciones son moradas”. Bajo este precepto, Heidegger se plantea la interrogante de si una edificación al tener las condiciones favorables para alojarse puede garantizar que acontezca un habitar. Piura, con base en la minuciosa descripción que realiza el autor, puede ser considerada como un lugar que cuenta con variada oferta de actividades y sitios para ser ocupados por gente local. Es por eso que, para ellos, Piura representa su hábitat, ya que al ser la única realidad que conocen, se convierte por consecuencia en su realidad. Los habitantes se sienten a gusto, porque han encontrado su entretenimiento e, incluso, satisfacción en cosas sencillas y porque adquieren una noción de comodidad y refugio en el espacio que ocupan:

[...] pero en las rancherías de Castilla, en las chozas de barro y caña brava de la Mangachería, en las picanterías y chicherías de la Gallinacera, en las residencias de principales del malecón y la plaza de Armas, se divierte como la gente de cualquier otro lugar, bebiendo, oyendo música, charlando. El aspecto abandonado y melancólico de la ciudad desaparece en el umbral de sus casas, incluso las más humildes, esas frágiles viviendas levantadas en hilera a los márgenes del río, al otro lado del camal. La noche piurana está llena de historias. Los campesinos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan, las mujeres cuentan chismes, desgracias. Los hombres beben

1. Mario Vargas Llosa, *La casa verde* (Madrid: Alfaguara, 2002), 12.
2. De acuerdo a Hume: “Podemos llamar impresiones a las percepciones que penetran con más fuerza y violencia...”. Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario* (Buenos Aires: Losada, 1976), 2.

culitos de chicha rubia, ásperos vasos de cañazo. Éste es serrano y muy fuerte: los forasteros lloran cuando lo prueban por primera vez. Los niños se revuelcan sobre la tierra, luchan, taponean las galerías de los gusanos, fabrican trampas para las iguanas o, inmóviles, sus ojos muy abiertos, atienden las historias de los mayores: bandoleros que se apostan en las quebradas de Canchaque, Huancabamba y Ayabaca, para desvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos; mansiones donde penan los espíritus; curaciones milagrosas de los brujos; entierros de oro y plata que anuncian su presencia con ruido de cadenas y gemidos; montoneras que dividen a los hacendados de la región en dos bandos y recorren el arenal en todas direcciones, buscándose, embistiéndose en el seno de descomunales polvaredas, y ocupan caseríos y distritos, confiscan animales, enrolan hombres a lazo y pagan todo con papeles que llaman Bonos de la Patria, montoneras que todavía los adolescentes vieron entrar a Piura como un huracán de jinetes, armar sus tiendas de campaña en la plaza de Armas y derramar por la ciudad uniformes colorados y azules; historias de desafíos, adulterios y catástrofes, de mujeres que vieron llorar a la Virgen de la Catedral, levantar la mano al Cristo, sonreír furtivamente al Niño Dios. Los sábados, generalmente, se organizan fiestas. La alegría recorre como una onda eléctrica la Mangachería, Castilla, la Gallinacera, las chozas de la orilla del río. En todo Piura resuenan tonadas y pasillos, vales lentos, los huaynos que bailan los serranos golpeando el suelo con los pies descalzos, ágiles marineras, tristes con fuga de tondero. Cuando la embriaguez cunde y cesan los cantos, el rasgueo de las guitarras, el tronar de los cajones y el llanto de las arpas, de las rancherías que abrazan a Piura como una muralla, surgen sombras repentinas que desafían el viento y la arena: son parejas jóvenes, ilícitas, que se deslizan hasta el ralo bosque de algarrobos que ensombrece el arenal, las playitas escondidas del río, las grutas que miran hacia Catacaos, las más audaces hasta el comienzo del desierto. Allí se aman.³

Pero aun cuando los piuranos han logrado concebir a su ciudad como un lugar para ‘habitar’, los peregrinos o visitantes experimentan una realidad diferente en Piura. A sus ojos, no hay suficientes motivos para sentirse “en el hogar”. El limitado territorio, la vida apacible, los días que parecen repetirse y la falta de espacios y actividades semejantes a los que existen en Lima, son factores que se contraponen a su concepción de lo que es ‘un lugar para habitar’.⁴

Llegan al Hotel La Estrella del Norte, que está en la plaza de Armas y es una mansión descolorida, alta como la glorieta donde se toca la retreta de los domingos y a cuya sombra se instalan los mendigos y los lustrabotas, y deben permanecer allí encerrados, desde las cinco de la tarde, mirando a través de los visillos cómo la arena se posesiona de la ciudad solitaria. En la cantina de La Estrella del Norte beben hasta caer borrachos.⁵

3. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, 12.

4. “Estas construcciones albergan al hombre. Él mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si habitar significa tener únicamente alojamiento.” Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar” (s.l.: UNAM, 1951), 1.

5. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, 13.

Pese a que muchos peregrinos permanecen en esta ciudad durante largos períodos y son recibidos cálida y afablemente por los locales, no encuentran fácilmente una razón para entretenerse, disfrutar totalmente de su estadía o sentirse identificados con el lugar:

¿Y acaso hay gente más hospitalaria y cordial que la piurana? Recibe a los forasteros en triunfo, se los disputa cuando el hotel está lleno. A esos tratantes de ganado, a los corredores de algodón, a cada autoridad que llega, los principales los divierten lo mejor que pueden: organizan en su honor cacerías de venado en las sierras de Chulucanas, los pasean por las haciendas, les ofrecen pachamanca. Las puertas de Castilla y la Mangachería están abiertas para los indios que emigran de la sierra y llegan a la ciudad hambrientos y atemorizados, para los brujos expulsados de las aldeas por los curas, para los mercaderes de baratijas que vienen a tentar fortuna en Piura. Chicheras, aguateros, regadores, los acogen familiarmente, comparten con ellos su comida y sus ranchos.⁶

Es decir, los visitantes no se preocupan por ser bien atendidos o tener un sitio donde alojarse, ya que otros son sus verdaderos intereses: *“Aquí no es como en Lima, dicen, no hay donde divertirse; la gente piurana no es mala, pero qué austera, qué diurna”*. *“Quisieran antros que llamearan toda la noche para quemar sus ganancias”*.⁷ Sobre esto, Sartre propone que: *“Las palabras ‘ausente’, ‘lejos de mí’, solo pueden tener un sentido en el terreno de la intuición sensible que se da como ‘pudiendo tener lugar’*”.⁸ De este modo, con la frase “no hay donde divertirse” que expresan los visitantes, surge la conciencia⁹ sobre la necesidad de construir en Piura ‘un lugar’ que sí existe en otro destino. Ya lo dijo Sartre: *“La intención está en el centro de la conciencia: es ella la que trata de alcanzar al objeto, es decir, que le constituye por lo que es”*.¹⁰ Entramos, así, en el tema de la comparación y el hábito que tiene el ser humano por tomar como referencia un primer ‘algo’ y colocarlo en la balanza con un segundo ‘algo’ para elegir cuál es mejor o a cuál le hace falta qué, entendiendo este ‘algo’ como un objeto que no existe sino en tanto se piensa en él.¹¹ En otras palabras, el lugar al que hacen alusión los peregrinos no sería demandado –de manera implícita– si no se conocería de la existencia de este en otra ciudad; es decir, no es posible generar una

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.* [Cursivas originales del texto]

8. J-P. Sartre, *Lo imaginario*, 4. [Cursivas añadidas]

9. “Toda conciencia propone su objeto, pero cada una tiene su manera de hacerlo. [...] La imagen encierra a su vez un acto de creencia o acto posicional. Este acto puede tomar cuatro formas, y solo cuatro: puede proponer el objeto como inexistente, o como ausente, o como existente en otro lugar; también se puede “neutralizar”, es decir, no proponer a su objeto como existente” (*Ibíd.*)

10. *Ibíd.*, 3.

11. *Ibíd.*, 3

necesidad respecto de algo que no existe.

Y, es justamente por este motivo que la crítica de los peregrinos hacia Piura y la demanda que estos hacen es insustancial, principalmente porque no han tomado en cuenta que las marcadas diferencias geográficas y culturales existentes entre Lima y Piura impiden hacer una comparación objetiva entre ambas ciudades. Su percepción es limitada.¹² Pasan por alto que se trata de dos casos disímiles que requieren ser analizados de manera independiente, en base a sus características particulares, tanto a nivel físico (geográfico-arquitectónico) como social (económico-cultural), por cuanto “*la percepción de un objeto es, pues, un fenómeno con una infinidad de fases*”¹³. Mas, obviando estos factores esenciales y prestando atención únicamente a sus necesidades de divertimento y de apropiación del lugar, los visitantes plantean requerimientos que rompen no solo con las leyes de la estética, sino que además rebasan los límites de aquello que puede considerarse conveniente cultural y socialmente para el espacio concreto al que se hace referencia.

Al no sentirse conformes en el sitio en que se encuentran, los peregrinos demandan la construcción de un ‘lugar’ que, según lo propuesto por Heidegger, únicamente toma el nombre de *lugar* cuando la persona que lo habita se siente parte de él y lo considera apropiado para habitar. Así, se construye en Piura la Casa Verde.

A pesar de no ser una morada –de acuerdo a lo que Martin Heidegger considera como tal–, La Casa Verde es un lugar donde visitantes y locales pasan gran parte de su tiempo por su propia voluntad; pudiendo esto percibirse como una forma de ‘habitar’.¹⁴ En este caso se emplea específicamente el término *percibir*, siendo que la esencia de cada “cosa” únicamente puede ser entendida a través de la infinidad de relaciones que esta mantiene con otras cosas y con los elementos que, a su vez, las conforman.¹⁵

Y, bajo esta misma idea puede interpretarse la significación,¹⁶ como la convergencia entre el concepto y la identificación del sujeto en un medio determinado, a partir de experiencias que creen relaciones con otros. Es decir, únicamente cuando la persona adquiere la noción de ‘lugar’ surge

12. La percepción me permite observar los objetos, pero solamente un lado a la vez (Ibíd., 2).

13. Ibíd., 2

14. “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan” (M. Heidegger, *Construir, habitar...*, 3).

15. J-P Sartre, *Lo imaginario*, 2.

16. Nikola Carevic y Luis Domínguez, “Arquitectura y paisaje urbano como globalización específica”, en *Contexto. Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, vol. 6 (2013): 89-94

la conciencia de ‘espacio’, que es ‘lo dispuesto’ (aquello que se abre al dejarlo entrar en el habitar de los hombres).¹⁷

Existe un *genius loci*, que representa la base teórica y cultural que muestra las pre-existencias ambientales que posee cada espacio. Es un testimonio de la memoria que proporciona el redescubrimiento de las identidades y vivencias experimentadas en el tiempo, las cuales establecen el vínculo social de cada comunidad y le dan un sentido común, el de la cultura que ha originado sus cualidades específicas. Y son precisamente estas cualidades específicas y sus valores simbólicos quienes generan las condiciones que crean el *lugar*.¹⁸

En este sentido, se puede establecer que con el objetivo de atender los requerimientos de un ‘lugar para estar’ que demandaban los peregrinos, basados en una idea¹⁹ subjetiva y superficial que se habían formado sobre Piura: lo que tiene y aquello que le hace falta, se construye la Casa Verde. Este lugar y espacio pasa a formar parte de la arquitectura y también de la sociedad piurana.

No obstante, la descripción detallada que Vargas Llosa entrega sobre la ciudad, permite además analizar el papel que juega la arquitectura en el ámbito social-individual, más allá de lo colectivo. Así, al presentar la disposición de los habitantes de Piura de acuerdo a su clase social, se pone de manifiesto la segmentación de dos mundos heterogéneos, que aunque habitan la misma ciudad ocupan zonas distintas y se dedican a actividades diferentes.

De este modo, el autor abre la puerta al análisis sociocultural de su obra, al referirse a aquello que se puede calificar como ‘aislamiento’ de la clase social media y alta de Piura, la cual se restringe a la congregación de individuos de la misma posición económica y cultural en un territorio cercado –aunque no físicamente, sí en lo que respecta a la idiosincrasia de los habitantes–. Esto, a su vez, da paso a la limitación de un espacio específico y único que ocupar, ya que en cualquier otro lugar no les sería posible ‘habitar’:

En el corazón de la ciudad, en los cuadriláteros que cercan la plaza de Armas, en casonas de muros encalados y balcones con celosías, viven los hacendados, los comerciantes, los abogados, las autoridades. En las noches se congregan en las huertas, bajo las palmeras, y hablan de las plagas que amenazan este año el algodón y los cañaverales, de si entrará el río a tiempo y vendrá caudaloso, del incendio que devoró unos trozos de Chápiro Seminario, de la pelea de gallos del domingo, de la

17. M. Heidegger. “Construir, habitar”..., 6. “La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar” (Ibíd., 7).

18. N. Carevic y L. Domínguez, “Arquitectura y paisaje urbano...”, 94.

19. “[...] por ideas entiendo las débiles imágenes de las primeras (impresiones) en el pensamiento y razonamiento” (J-P. Sartre, *Lo imaginario*, 2).

pachamanca que se organiza para recibir al flamante médico local: Pedro Zevallos. Mientras ellos juegan rocambor, dominó o tresillo, en los salones llenos de alfombras y penumbras, entre óleos ovalados, grandes espejos y muebles con forro de damasco, las señoras rezan el rosario, negocian los futuros noviazgos, programan las recepciones y las fiestas de beneficencia, se sortean las obligaciones para la procesión y el adorno de los altares, preparan kermeses y comentan los chismes sociales del periódico local, una hoja de colores que se llama Ecos y Noticias.²⁰

Sucede que en un determinado tiempo, bien sea por las convulsiones sociales del momento histórico o quizás por un cambio de valores en el conjunto de la sociedad, se levantan construcciones que han contribuido al deterioro de contextos habitables.²¹ Esta realidad se hace evidente a partir del siguiente fragmento del libro:

Quando se marchan, los forasteros siempre se llevan regalos. Pero nada los contenta, tienen hambre de mujer y no soportan la noche piurana, donde solo vela la arena que cae del cielo. Tanto deseaban mujer y diversión nocturna estos ingratos, que al fin el cielo (“el diablo, el maldito cachudo”, dice el padre García) acabó por darles gusto. Y así fue que apareció, bulliciosa y frívola, nocturna, la Casa Verde.²²

El mismo Mario Vargas Llosa planteó la idea de que la sociedad sufre un cambio en el sistema de valores y se aleja de su propio humanismo, adentrándose en una civilización del espectáculo, en donde el consumo efímero evita la trascendencia de la cultura.²³ La Casa Verde es fiel muestra de ello. Es una representación innegable del espectáculo y el ornamento en un medio en donde la moral está en tela de duda y la cultura encuentra dificultades para propagarse.

Ciudad y ornamento

Estas construcciones que suponen o no ‘habitar’, ‘un lugar’ o ‘un espacio’, también son relevantes a la hora de hablar sobre el desarrollo social y cultural de los pueblos. Es así que, si nos remitimos a lo mencionado por el arquitecto austriaco Adolf Loos, “[...] el Estado, cuya misión es retrasar a los pueblos en su evolución cultural, consideró como suya la cuestión de la evolución y reanudación del ornamento”,²⁴ se podría pensar que la Casa Verde fue construida con el fin, primero, de dar entretenimiento a los visitantes y, en consecuencia, a los locales de Piura; y, segundo, como una

20. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, 13.

21. K. Carevic y L. Domínguez, “Arquitectura y paisaje urbano...”, 89.

22. M. Vargas Llosa, *La casa verde...*, 13.

23. Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo* (Madrid: Alfaguara, 2012), 13-232.

24. Adolf Loos (1908). *Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Verlag Herold - Wien - München y Ed. Gustavo Gili, 1972), 45.

forma de organización y limitación social. En otras palabras, con individuos ocupados en asuntos mundanos y triviales, y, hasta cierto punto, satisfechos en sus necesidades más básicas, se logra un “orden social” capaz de retrasar la evolución cultural de la población y que, además, impide su participación proactiva en asuntos que aporten a dicha evolución.²⁵

Bajo esta lógica, sería posible suponer que la Casa Verde fue edificada como un ornamento de la ciudad, en un intento por “realzar el encanto”²⁶ de Piura e incrementar las opciones de entretenimiento, como símbolo de mayor estatus. Sin embargo, Loos tiene una opinión contraria al respecto: “A mí y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir”,²⁷ lo que quiere decir que para un hombre educado, un sitio como estos simboliza un deterioro del paisaje inicialmente propuesto: sencillo, cotidiano, armonioso, y que los ornamentos y las pomposas construcciones no representan aporte alguno a nivel estético ni cultural.

Adolf Loos sugiere que un pueblo culto no gastaría indiscriminadamente su capital en algo innecesario, en un ornamento (representado en este caso por la Casa Verde).²⁸ Por tanto, en la medida en que se acepte o rechace la construcción y, luego, la permanencia y uso de esto que hemos denominado ornamento, será posible determinar el nivel cultural de quienes habitan y de quienes visitan el sitio en que se encuentra dicho ornamento. Piura, hallándose alejada de la capital de Perú, con limitaciones en las comodidades de la gran ciudad y con una importante diferencia cultural y social, autoriza la edificación de la Casa Verde; debido además a que los visitantes la suponen imprescindible. Son varios los factores externos (geográficos, culturales, sociales) que intervienen en el proceso de reconocimiento de Piura, que sumados a los factores internos (intereses propios), dan como resultado una necesidad que, aunque subjetiva, se expande hasta transformarse en un problema general que debe ser atendido a como dé lugar. Así lo deja ver Vargas Llosa a través de este fragmento: “Los forasteros ignoran la vida interior de la ciudad. ¿Qué detestan de Piura? Su aislamiento, los vastos arenales que la separan del resto del país, la falta de caminos, las larguísimas travesías a caballo bajo un sol abrasador y las emboscadas de los bandoleros”.²⁹

25. Los Estados consideran que un pueblo con un bajo nivel de educación es más fácil de gobernar, al tiempo que su evolución cultural quedará rezagada (A. Loos, *Ornamento y delito...*, 45-46).

26. Darle a la gente lo que pedía y hacer de Piura un destino más apetecible para los peregrinos [Nota personal].

27. A. Loos, *Ornamento y delito...*, 45.

28. “Cuando dos hombres viven cerca y tienen unas mismas exigencias, las mismas pretensiones y los mismos ingresos, pero no obstante pertenecen a distintas civilizaciones, se puede observar lo siguiente, desde el punto de vista económico de un pueblo: el hombre del siglo XX será cada vez más rico, el del siglo XVIII cada vez más pobre. [...] Este [hombre s XX] ahorra mientras que el otro se endeuda [hombre s. XVIII]” (Ibid., 46).

Con la interrogante “¿Qué detestan de Piura?”, se vuelve evidente que esta necesidad de construir un ‘lugar’ en la ciudad no se remite únicamente a la falta de este o a la noción de que este ‘lugar’ existe en otro destino pero no en Piura, sino a la carencia de un sinnúmero de cosas. Y, la suma de todas estas privaciones por las que se sienten perjudicados los visitantes, hace que piensen en esta ciudad como un sitio “detestable”. Es decir, además de no hallar en Piura la diversión que buscan, los peregrinos llegan incluso a “detestar” esa ciudad “triste” y “huraña” donde vive gente “austera”.³⁰ Con estos términos, según el relato de Vargas Llosa, los foráneos expresan su inconformidad respecto de Piura, y es ahí precisamente donde se cruza la línea que separa el simple aburrimiento del desagrado, lo que puede provocar que los peregrinos se marchen o decidan no ir a Piura nunca más. En consecuencia, el ornamento se muestra como un recurso cada vez más imperioso que podría evitar el declive del flujo de visitantes, del comercio y, por ende, de la habitabilidad³¹ de la ciudad. Tal parece que, una única construcción podría resolver este conflicto de intereses y necesidades.

Conclusión

Tras haber hecho varias conjeturas a partir de los conceptos de ‘lugar’, ‘espacio’, ‘habitar’ y ‘ornamento’, es posible establecer que –de acuerdo a lo presentado por Vargas Llosa en su obra– son varios los factores que dificultan la posibilidad de considerar a Piura como un lugar idóneo para que los peregrinos e, incluso, sus propios habitantes experimenten la ‘significación’. Asimismo, ya sea a causa de la inconformidad constante que los forasteros advierten respecto de la ciudad o por la falta de unidad que persiste entre los habitantes debido a la división de clases sociales, Piura no cumple con las condiciones propicias para que surja el ‘habitar’, en tanto que este término sea comprendido en base a lo que Heidegger propone como habitar, y que se ha explicado a lo largo de este estudio.

Esa Piura retratada por el escritor peruano, desde sus calles y casas hasta el alma de sus habitantes, ha sido el caso ideal para analizar la literatura a partir de un enfoque arquitectónico, así como la arquitectura concebida a través del lenguaje.³² En tal virtud, se puede descifrar el verdadero

29. M. Vargas Llosa, *La casa verde*, 13.

30. En este caso la palabra ‘austera’ hace referencia a la gente, entendiéndola como una persona que es estricta en el cumplimiento de las normas morales. Sin embargo, si nos remitimos al significado de este término en relación a los objetos –de acuerdo al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2016)– este hace alusión a “algo sencillo y sin alardes ni adornos superfluos”. De este modo, una vez más el lenguaje juega un papel fundamental con respecto a la crítica por falta de ornamento que entablan los visitantes de Piura.

31. De acuerdo al Diccionario de la RAE (2016), es la “cualidad de lo que es habitable”.

motivo –desde el punto de vista arquitectónico y antropológico– por el que se levantó una construcción en una ciudad a pesar de que rompía con la armonía visual y atentaba contra la evolución cultural y social. Si la Casa Verde es un burdel y el burdel, en sí, “*es la metáfora de la sociedad*”,³³ la conclusión es que este ornamento no es más que un reflejo de la gente que lo ‘habita’ y la consecuencia inevitable de la degradación de la cultura.

Bibliografía

- Carevic, Nikola y Domínguez Moreno, Luis. “Arquitectura y paisaje urbano como globalización específica”. *CONTEXTO. Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. Vol. 6 (2013): 87 – 109, <<http://contexto.uanl.mx/index.php/contexto/article/view/10/9>>.
- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 1-12, <www.paginaspersonales.unam.mx>.
- Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Verlag Herold - Wien - München y Ed. Gustavo Gili, 1972.
- Ortega, Julio, Patán Julio y Weinberg Liliana. “Mi libro favorito de Mario Vargas Llosa”, Mesa redonda, Monterrey, 16 de octubre de 2010. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología Fenomenológica De La Imaginación*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1976.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Madrid: Alfaguara, 2002. Edición electrónica.
- _____. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.

32. En cuanto a la obra *La casa verde*, Julio Ortega, escritor y crítico literario de origen peruano, afirma que esta es “una construcción de espacios que se va armando como un rompecabezas, pero es más que un rompecabezas. Es una construcción de una limpidez, nitidez formal que es casi poética. Es interesante esta formalidad, esta pulcritud impecable, objetiva, porque tiene que ver con una representación sobre la degradación de lo humano [...]” (J. Ortega, Patán y Weinberg, “Mi libro favorito de Mario Vargas Llosa”, 2010).

33. *Ibíd.*

Mitos y utopías en las novelas *Nuestro pan* y *Don Goyo*

Myths and utopias in the novels *Nuestro pan* and *Don Goyo*

VICENTE ROBALINO*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

VROBALINO@puce.edu.ec

Fecha de recepción: 12 junio 2017

Fecha de aceptación: 18 agosto 2017

RESUMEN

En esta investigación se plantea el proceso de trasfiguración mítico-simbólica de la naturaleza por parte del cholo y el montubio de la costa ecuatoriana, representado por dos novelas de la generación del 30, *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta. Dicho proceso implica, al mismo tiempo, el asumir una utopía, es decir una esperanza colectiva, relacionada con la posibilidad de que dicha naturaleza transfigurada se mantenga, frente a la irrupción de la vida moderna, (migraciones internas, migraciones externas, implementación de la máquina en el cultivo del arroz) que amenaza con destruir toda esta esperanza colectiva, en la que la oralidad juega un papel muy importante.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, mito, símbolo, trasfiguración, utopía, cholo, montubio, migraciones internas, migraciones externas, maquina, modernidad.

*

Ecuatoriano. Estudió Derecho en la Universidad Central del Ecuador. Doctor en letras por la Pontificia Universidad Católica de Quito. Obtuvo su Maestría y su doctorado en literatura iberoamericana en la UNAM, México. Profesor principal de la Escuela de Lenguaje y Literatura de la PUCE. Ha colaborado con revistas como *Eskeletra* de Quito y la de la PUCE. Autor de los poemarios: *Póngase de una vez en desacuerdo* (1990), *Sobre la hierba el día* (2001), *Cuando el cuerpo se desprende del alba* (2007) y *La invención del cielo* (2008), *El animal de la costumbre* (2010), *Para empezar el olvido* (2013), *Un animal parecido al deseo* (Quito, 2017). En ensayo ha publicado: *La reconstrucción del héroe liberal en la narrativa Sabatiana* (2009) y *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade* (2013). Consta en la antología *Posta poética* (1984), *Antología del siglo XX* (2009).

ABSTRACT

This research sets out the process of nature's mythological-symbolical transfiguration made by the cholo and the montubio of the Ecuadorian coast, depicted by two novels of the 1930's generation, *Nuestro pan*, by Enrique Gil Gilbert and *Don Goyo* by Demetrio Aguilera Malta. This process implies, at the same time, the assumption of a utopia, that is, a collective hope, related to the possibility that this transfigured nature may be maintained, in spite of the irruption of modern life (internal migrations, external migrations, implementation of the machine in the cultivation of rice) that threatens to destroy all this collective hope, in which orality plays a very important role.

KEY WORDS: Ecuador, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, myth, symbol, transfiguration, utopia, cholo, montubio, internal migrations, external migrations, machine, modernist.

La narrativa ecuatoriana de los 30, que dio a conocer el “Grupo de Guayaquil”, constituye sin duda una de las expresiones artístico-culturales más importantes de nuestra literatura, pues irrumpe en la literatura ecuatoriana con una propuesta estético-social innovadora: la proyección del mundo del cholo y del montubio desde la óptica de sus propios protagonistas, desde su visión del mundo y de la naturaleza: desde sus mitos, ritos y utopías.

El propósito de este trabajo es indagar en dos novelas, *Nuestro Pan*, de Enrique Gil Gilbert, y *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta, cómo los mitos y las utopías del cholo y del montubio se ven amenazados, por la irrupción de algunos elementos de la vida moderna (migraciones internas y externas y la “profanación” de la naturaleza, por parte de la máquina, en cuyo fondo subyace una compleja situación sociopolítica en el Ecuador de la década del 20 al 30).

Dichos elementos de la modernidad se ven transfigurados por medio del mito de “la mala suerte”. Como afirma Agustín Cueva: “La literatura de la llamada ‘generación del 30’ y la del grupo de escritores de Guayaquil es, al menos en una de sus direcciones fundamentales, un intento por recuperar, por medio de la ficción, ese mundo en trance de desaparición”.¹ La defensa de un mundo amenazado –el del cholo y el montubio– se produce en una época, desde el punto de vista sociopolítico, muy compleja, como afirma este mismo autor:

La inserción decisiva de estos intelectuales en la sociedad se produce, en cambio, en el peor momento de crisis: entre 1920 y los primeros años de 1930, cuando no solo el capitalismo nacional sino el de todo el mundo está al borde del abismo. Así que experimentan en carne propia los efectos más nefastos de un sistema

1. Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas* (Quito: Planeta del Ecuador, 1986), 122.

que no consigue integrarlos y, en mayor o menor medida, participan en las grandes conmociones internas: la insurrección proletaria de 1922, en Guayaquil sanguinariamente reprimida...; la “revolución” de 1925 que instaura un gobierno de corte modernizador progresista para su tiempo.²

En cambio, Jorgenrique Adoum rescata los criterios que han cimentado la validez y permanencia de la obra emblemática del Grupo de Guayaquil –el libro de cuentos *Los que se van*–, criterios como los de Benjamín Carrión, Alfredo Pareja, Agustín Cueva y Hernán Rodríguez Castelo quienes, en su orden, valoran positivamente esta obra al considerarla como “Un libro anunciador” (Carrión), un “hito de partida” (Pareja), “inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano” (Cueva). “Puso en marcha el más poderoso movimiento del siglo XX: la novela de los años treinta-cuarenta” (Rodríguez Castelo).³

Respecto al mito, Eliade,⁴ por su parte lo define de esta manera:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues, siempre el relato de una evocación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser.⁵

En efecto, en las novelas objeto de este estudio –*Nuestro pan y Don Goyo*–, el ámbito de lo sobrenatural y lo sagrado, elementos constitutivos del mito, es muy amplio, no solo eso sino que forma parte consustancial de la narración, empezando por la tierra que, simultáneamente representa un símbolo (representación polisémica), un mito (una creencia), una utopía (una aspiración colectiva), es decir, el mantener un diálogo con la naturaleza, por medio de la siembra del arroz. Así, uno de los personajes de *Nuestro pan*, afirma: “La tierra es huraña. Mismo como la mujer. Necesita el empuje violento. El hombre es el que siembra. La tierra y la mujer se abren como cauces de río”.⁶ Sin embargo, esta aspiración de posesión –tierra-hombre– se encuentra mediada por el asombro y el temor de que esa tierra –esa hembra– germine. Este hecho de la creación de la tierra, convierte a esta en un ser sagrado, es decir, en un mito.

2. *Ibíd.*, 123.

3. Jorgenrique Adoum, “Prólogo”, a *Narradores ecuatorianos del 30* (Caracas: Ayacucho, 1987), XXV.

4. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 19.

5. *Ibíd.*, 7.

6. Enrique Gil Gilbert, *Nuestro pan* (Guayaquil: Editores Vera, 1942), 43.

En *Don Goyo*, al igual que en *Nuestro pan*, el mito constituye un fino tejido de microrrelatos, donde el temor a lo desconocido, verbaliza un más allá, una dimensión inalcanzable como lo expresa el narrador de *Nuestro pan*: “La noche estaba muy oscura. No se distinguía nada, absolutamente. Se empezaban a escuchar levemente los gritos de la gente, que se daba cuenta de la huida de la Agullada. Hacía un frío que calaba los huesos. Reinaba un silencio que hacía dar miedo”.⁷ Así, tanto en una novela como en otra, el diálogo que cada uno de los personajes entabla con la naturaleza, está saturado de misterio y de asombro: “La vida del hombre es así, no como el cielo que para llover primero se encapota; no como el río que para desbordarse primero se va creciendo sin derramarse”.⁸ Este saber, producto de la experiencia, constituye una de las formas de conocimiento de la realidad; una metáfora, una transfiguración que nos conduce al mito.

Por otra parte, este universo de lo mítico solo puede ser compartido a través del discurso oral, de ahí que en las dos novelas se pueda percibir la presencia de una colectividad que cuenta y comparte esta experiencia, como señala Eduardo Huarag (2016), al estudiar el mito: “No olvidemos que la oralidad en los pueblos ancestrales es el repertorio primordial de la cultura, los conocimientos y la cosmovisión. El mito es una modalidad alegorizada de referir los orígenes”.⁹ Este diálogo colectivo, en las obras que estamos estudiando, nos remite a aquella época cuando el hombre hablaba con la naturaleza, como sucede con mucha frecuencia en *Don Goyo*: “Según Don Goyo, los mangles ‘Veían, oían, hablaban y sentían’”,¹⁰ o en *Nuestro pan*, donde podemos encontrar las huellas orales de un saber ancestral sobre la naturaleza. Así, uno de los personajes de esta novela, al referirse a un río, afirma: “Los que saben, dicen que en las cabeceras no es tan manso como aquí. No va y viene, sino que baja entre piedras, rápido, agresivo, bramando. Traía animales y vegetales muertos, piedras hechas polvo” [...].¹¹

Asimismo, la utopía, en concordancia con la experiencia del mito, también tiene un carácter eminentemente colectivo, como lo expresa Alejandro Chao: “Toda utopía es colectiva aun cuando sea propuesta por un solo individuo. La utopía se basa siempre en una memoria colectiva, en el mito de origen y en el mito que da sentidos y significado a la vida de un pueblo”.¹² En las dos novelas, estamos ante más de una utopía: en *Nuestro pan* los personajes intentan mantener un diálogo mítico-simbólico con la

7. *Ibíd.*, 26.

8. *Ibíd.*, 30.

9. Eduardo Huarag Álvarez, *Mitos de origen* (Madrid: Editorial Academia Española, 2016), 17.

10. Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo* (México: Grijalbo, 1978), 93.

11. E. Gil Gilbert, *Nuestro pan*, 145.

naturaleza, con la tierra, con la noche, con el mundo del más allá, y ponen toda su esperanza en la siembra del arroz, aunque en esta última actividad hay intereses económicos individuales, como el del capitán Sandoval y el de su hijo Eusebio o el de algunos desmonteros, que distorsionan el carácter primigenio de la utopía, el de la esperanza colectiva, pues ha llegado una vida moderna que cambia las relaciones de trabajo y que obliga al cholo y al montubio a abandonar el campo, como se lo menciona en *Nuestro pan*: “Eusebio Sandoval no veía el campo arisco de ahora, ni los montubios flacos, color de mate por el paludismo. Solo veía el tractor que caminaba tierra adentro”.¹³

De la misma manera, en *Don Goyo*, novela que para Hernán Rodríguez Castelo es “un canto de las gentes del cholerío costeño, a su personaje fluvial, grito y paisajes entretejidos con mitos del río, del manglar, de la noche y de la selva. Todo, gentes, ríos, hechos y usos, manglar, noche y selva en íntima comunión animista y en vibrante juego lírico”,¹⁴ el intento de aprehensión de la naturaleza es una aspiración mítico-utópica que, igual que en *Nuestro pan* se trunca por la misma presencia de la modernidad.

La transfiguración mítica y los problemas de poética en *Nuestro pan* y *Don Goyo*

De *Nuestro Pan*, Hernán Rodríguez Castelo ha destacado estos caracteres: la expresividad lírica y una falla constructiva, esta última se refiere a la carencia de unidad y la culminación de la novela de la misma manera que un “alegato político” del autor, según este crítico: “Pero, al tomar la novela como la epopeya del arroz y las gentes que le consagran sus vidas, resulta mal construida. Llena de excrecencias que rompen una unidad que el Libro I anunciara simple y armoniosa; fuerte y grande”.¹⁵

Adoum, si bien retoma el problema de la falla constructiva: “Pero todos advirtieron algo como una falla arquitectónica”, rescata el criterio, dado por Galo René Pérez, en el sentido de que *Nuestro Pan* no carece de la mencionada falla arquitectónica ni es un panfleto político.¹⁶ Por el contrario, Adoum considera que esta supuesta falla estructural es más bien una técnica utilizada con frecuencia por los narradores del Grupo Guayaquil: la introducción de microrrelatos en la ficción como estos:

12. Alejandro Chao, *Memoria colectiva y esperanza utópica: el ciclo del maíz en los pueblos de Morelos* (Quito: ABYA-YALA, 2009), 88.

13. E. Gil Gilbert, *Nuestro pan*, 206.

14. Hernán Rodríguez Castelo. Prólogo a *Don Goyo* (Guayaquil: Ariel, [1970]), 11.

15. Hernán Rodríguez Castelo, Prólogo a *Nuestro pan* (Guayaquil: Ariel, [1970]), 11.

16. J. Adoum, “Prólogo”; a *Narradores ecuatorianos del 30*, XXXII.

“la epopeya de los sembradores de arroz; el relato de la vida del capitán Hermógenes Sandoval, historia del abogado Eusebio Sandoval...”.¹⁷

Entonces, se trataría, en términos de Genette, de una homodiégesis narrativa, es decir, de microrrelatos, que si bien poseen una unidad temática, se desarrollan en el discurso como escenas, relativamente independientes y, desde luego, no obedecen al orden canónico de la estructura narrativa: exposición, nudo y desenlace. Esta composición artística de *Nuestro Pan* permite al narrador y a los personajes, trasladarse desde un tiempo mítico, el de la siembra del arroz –el de la transfiguración imaginaria– hacia un presente, el de una modernidad, en las que se han cambiado las formas colectivas del trabajo por el empleo de la máquina y el de la oferta y la demanda de la venta del arroz. Así, la lectura de esta novela sería como la de un viaje a los orígenes, igual que en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier y, al mismo tiempo, un retorno a un presente desencantador y frustrante.

En cambio, *Don Goyo* aparece ante la crítica como una obra sólidamente construida, con un héroe épico insuperable, su protagonista una suerte de “superhombre”. Así la mira Rodríguez Castelo: “Cusumbo de por sí figura de talla superior [...] es el hombre y Don Goyo es el superhombre”.¹⁸

Adoum corrobora lo afirmado por Rodríguez Castelo, al destacar la dimensión mítica y humana de esta novela:

Quizás es en Don Goyo [...] de Aguilera Malta, donde por primera vez aparece en la novela ecuatoriana lo imaginario, lo sobrenatural, como complemento de la realidad. El propio personaje que, en gran parte del libro es solo una aparición, una “alma en pena”, al final “resucita” confirmando así su carácter mítico. Don Goyo habla con los mangles y escucha su lenguaje”.¹⁹

Este tema de la transfiguración mítica de la naturaleza, en estas dos novelas, conducen a enfrentar otro problema de poética, que ha señalado la crítica en la narrativa del 30: la inconsecuencia del narrador con respecto al mundo narrado, desde dos perspectivas: la presencia de expresiones castizas, que podrían destruir lo genuino de las hablas del cholo y del montubio y un lirismo retórico manipulado por el autor, como señala Adoum, “se hace al personaje hablar como el literato que escribe”. Aparte de las consecuencias ideológicas que traería esta supuesta “traición” enunciativa, según lo afirma Adoum, citado por Donoso Pareja:

17. Ibíd.

18. H. Rodríguez Castelo, “Prólogo” a *Don Goyo*, 12.

19. J. Adoum, “Prólogo”, a *Narradores ecuatorianos del 30*, XXXIII.

Este tipo de arrebato poético denota la persistencia de la misma ideología estética que se pretendía combatir, e induce al autor a ser inconsecuente con sus protagonistas, a olvidar su clase, su cultura sus posibilidades de *poetizar* como en los cursos de una perceptiva literaria ya anticuada.²⁰

A pesar de lo dicho por Donoso Pareja y Adoum, la inconsistencia enunciativa, en la narrativa del 30, no afecta por igual a toda la producción literaria de esta época, concretamente a las dos novelas motivo de esta investigación. Por el contrario, creemos que uno de los grandes méritos del narrador en estas novelas –*Nuestro Pan y Don Goyo*– es el haber conseguido la independencia del autor con respecto al mundo narrado y, de esta manera permitir, en términos bajtinianos, un verdadero dialogismo entre autor-creador, mundo narrado y personajes para así poder mostrar el carácter heterogéneo de nuestra cultura, es decir, el mundo de la oralidad y mundo de la escritura, como afirma Cornejo Polar: “Sin duda la exigencia de comprender la literatura latinoamericana como un sistema complejo hecho de variados conflictos y contradicciones obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura [...]”.²¹ En efecto, la inconsecuencia enunciativa de la narrativa del 30, mencionada por Adoum y Donoso Pareja, no es un hecho estilístico-formal, ni simplemente retórico, sino que constituye un conflicto artístico-cultural cuyas raíces hay que buscarlas en la compleja configuración político-social de la época y en el cómo esta narrativa, desde sus respectivas poéticas, asume la oralidad y la escritura y cómo la memoria oral del cholo y del montubio es representada en la ficción. Precisamente, en esta investigación se intenta seguir las huellas de la oralidad en las novelas *Nuestro pan* y en *Don Goyo*. Memoria oral, gravemente amenazada por la llegada de una modernidad que acecha, igual que el mito de “la mala suerte”.

Cabe señalar que en las dos novelas no estamos ante la descripción de un paisaje, que sirve como decorado de los acontecimientos narrados, sino frente a una interiorización de un espacio cotidiano, que es compartido por toda una colectividad, la del cholo y la del montubio, es decir, un “acontecimiento” dialógico, tal y como lo concibe Bajtín: “La representación artística, la “imagen” del objeto, puede ser reconocida por el juego dialógico de las intenciones verbales que se encuentran y entrelazan en su marco”.²² Aunque la crítica –Adoum, Donoso Pareja,

20. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30* (Quito: El Conejo, 1985), 30.

21. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (Lima: Horizontes, 1994), 25.

22. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991), 95.

Alejandro Moreano y Proaño Arandi– ha señalado una especie de “traición” enunciativa del narrador, en relación con el mundo narrado. “Traición” que afectaría directamente al mundo narrado: la supervivencia en la narrativa del 30 de un lenguaje castizo, “herencia colonial”, frente al habla popular del cholo y del montubio, como lo advierte Donoso Pareja: “Este desfasaje entre el lenguaje y las situaciones en nuestro realismo se debe, por una parte, a esa “tradición culta”, colonizada de nuestra historia literaria, pero por la otra a las limitaciones mismas del realismo, *atado a la observación más cruda del presente* [...]”.²³ Este mismo crítico pone un ejemplo extremo, tomado de *Nuestro pan*, de lo que él llama “tradición culta”: “Os he mandado a llamar –empezó el capitán– con típico acento guayaquileño”.²⁴ Esta “inconsecuencia” del narrador con el mundo narrado, no solo se muestra, según Adoum, igual que un casticismo superficial, sino como una descripción lírica, con rasgos de costumbrismo decimonónico:

Mitos y utopías

Como expresa Jorge Rivadeneyra: “[...] junto al paradigma de la racionalidad instrumental se construye el paradigma de la racionalidad mítica, la cual contiene a la utopía como uno de sus elementos”.²⁵ En el caso de estas dos novelas, dicho paradigma mítico gira en torno a la naturaleza y al mundo del cholo y el montubio constantemente perseguidos por la presencia de una modernidad extraña y agresiva. De ahí que se pueda hablar, en estos textos, de una transfiguración mítico-simbólica de la vida cotidiana, que permite a sus personajes defender, si cabe el término, el espacio de sus mitos y utopías, es decir, de la esperanza colectiva, como afirma Alejandro Chao: “La utopía es eminentemente praxis, acción colectiva que lleva a la transformación de la colectividad”.²⁶ En el caso de *Nuestro pan*, es la siembra del arroz lo que anima la esperanza de los “desmonteros”, en *Don Goyo* es el mangle y la pesca los que despiertan los sueños del montubio y del cholo y los que conducen a una realización colectiva que se halla en pugna con los intereses de los hacendados, de las migraciones internas, de las migraciones externas y de la irrupción de la máquina en la naturaleza: “Él sabía que por los malos inviernos nadie había sembrado ahora. Y él había trabajado con máquinas. Las máquinas aumentan la ganancia y rebajan el costo”.²⁷

23. M. Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, 284.

24. *Ibíd.*

25. Jorge Rivadeneyra, *Mito y utopía en el pensamiento latinoamericano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Sucumbios, 1996), 110-111.

26. A. Chao, *Memoria colectiva y esperanza utópica*, 87.

27. E. Gil Gilbert, *Nuestro pan*, 173.

La transfiguración mítico-simbólica de la naturaleza en *Nuestro pan*

Particularmente en esta novela, más que en *Don Goyo*, la naturaleza adquiere, ante la mirada de sus personajes, una constante transfiguración mítico-poética, como afirma Jorge Rivadeneira: “[...] la sustancia del mito es el pensamiento imaginativo; su núcleo es racional pero está dominado por la fantasía. En oposición a la racionalidad instrumental, basada en el pensamiento que se piensa a sí mismo [...]”.²⁸ En efecto, la imaginación del montubio, en esta novela, va tejiendo todo un palimpsesto mítico, simbólico y hasta ritual en el espacio sagrado de la naturaleza:

Luego se volvió hacia la tierra. Primero el barranco alto, quebrado, azulado de luna. A su borde la canción de los sapos. Siempre la humedad. El llanto de la noche sobre la tierra, casi voz humana, en la garganta casi temblorosa de los animales que estarían con sus grandes y lacrimosos ojos mirando la noche.²⁹

Tanto el narrador como los personajes tienen su mirada puesta en la naturaleza y, precisamente, esa mirada, transfigura lo que ve, lo vuelve mito, representación simbólica o ceremonia., pues en cada uno de ellos se produce un constante intercambio semántico entre hombre y naturaleza como aquel “llanto de la noche sobre la tierra”, en donde se puede apreciar una fuerza simbólica, la de la noche, concebida como un espacio inconmensurable, lleno de misterio, pero, al mismo tiempo, impregnado de aliento humano.

Si bien el mito acompaña a la esperanza utópica, a lo largo de esta novela, esta se diferencia del primero, porque se presenta solo como una posibilidad, según lo advierte Jorge Rivadeneira: “Una de las distinciones fundamentales entre mito y utopía radica en que el mito se da como un hecho consumado y la utopía como una posibilidad, como lo que puede ocurrir gracias a la mediación de una fuerza todopoderosa”.³⁰ (1996, p. 176).

En efecto, mientras la transfiguración mítico-simbólica y ritual se encuentra fija y determinada en la imaginación del cholo y del montubio, la utopía, representada en esta novela por la siembra del arroz, está rodeada por “la mala suerte” o “la de a malas”.

28. J. Rivadeneira, *Mito y utopía en el pensamiento latinoamericano*, 110-111.

29. E. Gil Gilbert, *Don Goyo*, 16-17.

30. J. Rivadeneira, *Mito y utopía en el pensamiento latinoamericano*, 176.

La mala suerte como elemento premonitorio en *Nuestro pan*

La mala suerte se convierte en una fatal premonición, que las voces de los personajes la reiteran: “—La de malas se nos viene encima, compadre!”.³¹ “Porque la de malas ya nos ha chicoteado durísimo, como decía el difunto Monroy...”.³² “Revuelta con el agua viajaba la tierra de la Magdalena. Una Valdivia inició su grito de mal agüero”.³³

De esta manera podemos distinguir en esta obra una primera tensión narrativo-ficcional entre el mito contemplativo y transfigurador y el mito negativo, el de la mala suerte, que se cierne como una amenaza sobre la esperanza utópica.

Un segundo, obstáculo, que también forma parte de “la mala suerte”, y que se presenta como una premonición es el de la enfermedad de uno de los personajes, Pedro García, quien padece de tuberculosis, todos creen que puede llegar “la de a malas” y se contagien:

Escupía su gargajo espeso de enfermo. Tosía oscuramente. La sombra de un gavilán en vuelo se proyectaba, bailando, sobre la caña picada. Oía gritar valdivias. Gritaban por él. Nadie más tenía que morir.³⁴

Una tercera situación narrativa, que forma parte de la mala suerte, es la del asesinato que cometió el Guaco Moreira, quien mató a su propia mujer. Este hecho crea sentimientos de culpa, no solo en quien lo hizo sino que se extiende a los demás personajes, es pues la “mala hora”, así lo expresa la conciencia de este personaje: “—No hermano, no me tenga miedo. Yo no soy malo. Soy como usted, pero a mí ya me cogió la mala hora. Vengo a trabajar solamente para tener plata; quiero irme para cualquier lado. La rural me anda rastreando”.³⁵

Aparte de esta “justificación” mítica, “la de la mala hora”, a la que recurre el Guaco Moreira, el alma en pena de la esposa asesinada deambula entre las conciencias de los personajes y de manera especial recrimina al Guaco Moreira: “A veces me habla quedito: Maximino de puro jumo me mataste. Por gusto. Porque yo no te he hecho nada. Y después llora, como cuando estaba como esos palos, tumbada y sacada de raíz”.³⁶

Una cuarta presencia amenazante es la de la langosta y “los pájaros glotonos del arroz”. La amenaza de la langosta solo se elimina mediante el

31. E. Gil Gilbert, *Nuestro pan*, 65.

32. *Ibid.*, 172.

33. *Ibid.*, 242.

34. *Ibid.*, 35.

35. *Ibid.*, 28.

36. *Ibid.*, 32.

rito de freírla que, según estos personajes, es la manera de ahuyentarlas de los sembradíos de arroz: “Yo sé que vos sabes la contra. Mañana busca bien en el desmonte y friélas con bastante manteca, si no, ya están jodidos”.³⁷

A pesar de que los personajes tratan de liberarse de este determinismo de la mala suerte, este los persigue y se extiende a las haciendas arroceras: “—No quiero tener mal augurio. Pero este perro tiene mal anuncio. Por mi gusto lo siguiera”.³⁸

La transfiguración mítico-simbólica en *Don Goyo*

De la misma manera que en *Nuestro Pan*, aunque no con tanta intensidad, en *Don Goyo* se da el proceso mítico-simbólico de transfiguración de la naturaleza, entendida como la isla habitada por montubios y el mar recorrido por pescadores (los cholos): “La enorme boa de la noche lo atornilló en su vientre”.⁴⁰ “Con los cuerpos, medio peces, medio hombres, chorreantes, magníficos, eran igual que nuevos mangles gateados y nudosos”. Aquí vemos cómo, tanto el espacio de la naturaleza como el espacio del mar absorben al contemplador, lo poseen. Este poder de encantamiento y el lenguaje de la naturaleza solo lo conocen Don Encarnación, Don Goyo y Ño Francia: “[...] don Encarna vivía una eterna leyenda. Conocía el lenguaje de los guayacanes y de los cabos de hachas, de los nigüitos y de los cascoles, de los tigres y de los venados, de los tiburones y de las simbocas ... hacía hablar a un caimán o bailar a un difunto en una de sus charlas”.⁴¹

Este personaje –Don Encarnación– es una suerte de mago, de transfigurador de la lengua a través de sus relatos. Solo él puede contar porque tiene ese saber. Mientras que en *Don Goyo* confluyen todos los saberes: es curandero, levita sobre las aguas, conversa con los mangles, con las criaturas del mar y hasta con el malo y su presencia. En la novela es de carácter premonitorio y fantasmal –como lo ha advertido Hernán Rodríguez Castelo– aparece siempre en la noche: “No vi a nadie. Pero oí la voz de Don Goyo: ‘Buenas noches’”. Ño Francia también adquiere, aunque en menor dimensión que Don Goyo, una presencia fantasmal: “Ño Francia, negro cimarrón: medio brujo y medio adivino”.⁴² Mientras Don Encarnación y Ño Francia, aparecen como una imagen transfigurada

37. *Ibíd.*, 64.

38. *Ibíd.*, 117.

39. D. Aguilera Malta, *Don Goyo*, 7.

40. *Ibíd.*, 7-8.

41. *Ibíd.*, 30.

42. *Ibíd.*, 20.

en los recuerdos de Cusumbo, Don Goyo se presenta como una imagen transfigurada, en la memoria colectiva: cholos y montubios conocen de algunos de los “milagros”. Don Goyo es como una figura patriarcal: “Don Goyo era como el padre de todos. Su voz dominaba siempre. Su consejo jamás fue desatendido...El viejo veía más allá. Y conocía los secretos de todas las islas”.⁴³

La mala suerte y sus voces premonitorias en *Don Goyo*

El saber premonitorio de Don Goyo hace que este anticipe el despojo de las islas y la muerte de los mangles y el fin de esa comunión, dada por la imaginación transfiguradora, hombre-naturaleza. A esta voz de alerta que da Don Goyo, se unen, como en *Nuestro pan*, los mitos también premonitorios del determinismo de “la mala suerte”. Así la gente que trabaja en la hacienda cree que Ño Francia trae la desgracia: “De noche lo veían montado sobre los árboles o andando sobre el río, sin hundirse, o atisbando en la orilla de los caminos para causar desgracias a cuantos pudiese”.⁴⁴ Otro de los mitos negativos es la muerte de una niña que había sido brujada: “Se había muerto esa tarde. ¿De qué?... Pues de nada...La habían embrujado... la había mirado quién sabe qué desgraciado, que tenía “mal baho”.⁴⁵ Asimismo, los pescadores presienten que “la mala suerte, acabará con todo: “—Yo creo que lo que nos está pasando es que estamos de malas. Nos ha de haber miado algún tejón. O, cuando menos a Don Goyo. —Don Goyo!”.⁴⁶ El fin de Don Goyo y con él el despojo de las tierras de los montubios –sus islas– por parte de “los blancos” también aparecen como premoniciones: “No hay ni sombra!... A mí me parece que ha pasado una desgracia. Anoche no ha cesado de llorar el “punta de estaca...”.⁴⁷

Conclusiones

De esta manera se ha visto cómo las dos novelas –*Nuestro pan* y *Don Goyo*– desarrollan sus mitos desde dos perspectivas: desde la sacralización de la naturaleza y desde la creencia en el mito de “la mala suerte”.

Las dos clases de mitos se construyen a través de la transfiguración imaginaria de la memoria colectiva, representada en las dos novelas por el cholo y el montubio.

43. *Ibíd.*, 99.

44. *Ibíd.*, 20.

45. *Ibíd.*, 74.

46. *Ibíd.*, 119.

47. *Ibíd.*, 174.

Los mitos mencionados se desarrollan paralelamente a la utopía, considerada como una esperanza colectiva, la de la siembra y el arroz en *Nuestro Pan* y la del cultivo del mangle, en *Don Goyo*.

Los mitos de la mala suerte, en las dos novelas, prefiguran la llegada de la vida moderna, representada en estas novelas por la máquina y por las migraciones internas y las migraciones externas. Las migraciones internas obligan al cholo y al montubio a abandonar el campo y de alguna manera, a olvidar su mundo imaginario, para llevar una vida precaria en ciudades como Guayaquil. Las migraciones externas, en cambio hacen que, como en *Don Goyo*, un extranjero se apropie de la isla donde habitan los montubios para explotar minerales.

La imagen del hacendado y de la hacienda está muy presente en las dos novelas con su sistema de trabajo de explotación y de herencia feudal en grave peligro de desaparecer para dar paso a otra forma de explotación, la del capitalismo.

Bibliografía

- Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo*. México: Grijalbo, 1978.
- Adoum, Jorgenrique. *Narradores ecuatorianos del 30* (prólogo). Caracas: Ayacucho, 1987.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Carrión Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Horizontes, 1994.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas*. Quito: Planeta del Ecuador, 1986.
- Chao, Alejandro. *Memoria colectiva y esperanza utópica: el ciclo del maíz en los pueblos de Morelos*. Quito: ABYA-YALA, 2009.
- Dávila Vásquez, Jorge. (1987). *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República, 1925-1960*. Quito: UASB y Corporación Editora Nacional, 1987.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30*. Quito: El Conejo, 1985.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Gil Gilbert, Enrique. *Nuestro pan*. Guayaquil: Editores Vera, 1942.
- Huarag Álvarez, Eduardo. *Mitos de origen*. Madrid: Editorial Academia Española, 2016.
- Moreano, Alejandro. *Pensamiento crítico-literario de la literatura con*

- matriz de cultura* (t. II) Cuenca: Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Veintimilla, 2014.
- Pérez, Galo René. *Pensamiento y literatura del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Rivadeneira. Jorge. *Mito y utopía en el pensamiento Latinoamericano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Sucumbíos, 1996.
- Rodríguez Castelo, Hernán. Prólogo a *Don Goyo*. Guayaquil: Ariel, [1970].
- . Prólogo a *Nuestro pan*. Guayaquil: Ariel, [1970].
- Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil: Ariel, [1970]

Feminización del viaje del héroe en “Capítulo dos chapéus”

Feminization of the journey of the hero in “Capítulo dos chapéus”

ALEJANDRA VELA HIDALGO*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
avelah@puce.edu.ec

Fecha de recepción: 6 junio 2017

Fecha de aceptación: 21 agosto 2017

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis del personaje Mariana en el cuento “Capítulo dos chapéus” de Joaquim M. Machado de Assis desde la perspectiva de la heroína de Dana Heller. Se argumenta que la exploración que hace Mariana del ámbito público (la calle) puede ser interpretado como un viaje de búsqueda de la heroína. Mariana representa la heroína romántica que rompe sus esquemas para convertirse en un personaje más complejo. El viaje cuestiona de manera ontológica el carácter de universalidad del viaje del héroe masculino de Joseph Campbell. A través de la parodia del uso del sombrero se desenmascara el mundo masculino como banal y se revaloriza el ámbito privado como espacio de realización del individuo.

PALABRAS CLAVES: Brasil, cuento, heroína, héroe, viaje, público, privado, Machado de Assis

*

Ecuatoriana. Graduada en 2011 como Máster en Lingüística del Español y en 2013 como Máster en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Purdue (Estados Unidos). Actualmente es candidata a doctora en Literatura Latinoamericana en la misma universidad. Ha participado en congresos internacionales como en la XIII edición del Congreso Internacional de Literatura: Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe, en Pasto, Colombia (2018); y en la 71ava Conferencia Anual KFLC: The Languages, Literatures, and Cultures Conference, en Kentucky, USA (2018). Recientemente ha publicado en revistas de investigación internacional como Chasqui (mayo, 2019) y Bellaterra (marzo, 2019), así como en la compilación crítica, Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana (2018). Actualmente, es profesora de español y colabora eventualmente en la Maestría de Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana en la PUCE.

ABSTRACT

This work is an analysis of the character Mariana in the story “Capítulo dos chapéus” by Joaquim M. Machado de Assis from the perspective of the heroine of Dana Heller. It argues that Mariana’s exploration of the public domain (the street) can be interpreted as a journey of searching for the heroine. Mariana represents the romantic heroine who breaks her schemes to become a more complex character. The journey ontologically questions the character of universality of the journey of the male hero of Joseph Campbell. Through the parody of the use of the hat, the masculine world is unmasked as banal and the private sphere is revalued as a space for the realization of the individual.

KEYWORDS: Brazil, story, heroine, hero, journey, public, private, Machado de Assis.

1. Introducción

El cuento que concierne a este trabajo es “Capítulo dos Chapéus” de Machado de Assis y publicado en la colección *Historias sem Data* (1884). Cronológicamente, la publicación está ubicada entre las obras románticas del autor como *Helena* que se publica en 1876, y sus novelas realistas como *Dom Casmurro* de 1900. El desarrollo de las protagonistas femeninas en las diferentes obras de este autor sufre un proceso de transformación: si *Helena* era un ejemplo de mujer, *Sofia* en *Quincas Borba* y *Capitú* en *Dom Casmurro* son ambiguas y con una psicología mucho más desarrollada. Dentro de ellas hay tensiones ambiguas que muchas veces queda el resolverlas a criterio del lector.

Mariana, protagonista de “Capítulo dos Chapéus,” tantea nuevos territorios, pero posiblemente no llega a ser una transgresora total. Es una heroína romántica que está en proceso de sufrir una transformación que desembocará en la creación de personajes femeninos más complejos en las obras posteriores del autor. Dana Heller explica que la poesía romántica es una escritura atrapada en concepciones patriarcales que reducen a la mujer a imágenes establecidas por una visión masculina, pero que comprenden procesos de internalización que anticipan la feminización del viaje del héroe.¹ *Helena* es entonces esa mujer romántica que sigue los patrones sociales, mientras que Mariana, al internalizar el proceso del héroe empieza a explorar su propio viaje. Diandra A. Pereira y Sueli S. Gorricho resumen este cambio: “A mulher retratada no realismo é diferente daquela do romantismo, não é mais idealizada e sim passa a ser real, com defeitos e qualidades, deixando de ser considerada uma mulher perfeita”.²

1. Dana A. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures* (Austin: University of Texas Press, 1990), 5.
2. Diandra A. Pereira y Sueli S. Gorricho, “De Helena a Capitu: Uma Trajetória de Amor e Decepção”, *Nucleus* 9.1, (2012): 177.

Por una parte Mariana responde a las características que Heller describe para las heroínas del siglo XIX: “These women remain entrapped by social restrictions and definitions of female ‘goodness’ that demand their passivity, submission, and obedience”.³ Y también: “Female heroines of the nineteenth-century women’s fiction are often confined to a domestic sphere, conflicted by longings to move beyond the very limits that convey their state of mind”.⁴ Así, Mariana es descrita como pasiva y sumisa, y parece al final del cuento aceptar el ámbito doméstico como su sitio predeterminado. Sin embargo, como es conocido, la obra de Machado de Assis se caracteriza por la relatividad. Se mostrará en este trabajo que el cuento tiene también una lectura en la que Mariana empieza a cuestionar su rol de heroína romántica.

Mi argumento es que Mariana es una heroína del siglo XIX porque emprende un viaje de exploración interno para encontrarse a sí misma; pero además que este viaje desmitifica el viaje del héroe como un proceso exclusivamente masculino y superior, mediante el desvelamiento de la mitificación del ámbito público. Lo masculino, como también el viaje del héroe y lo público, se retratan como banales, mientras que el espacio doméstico/privado que había sido relegado como inferior aquí se transforma en un espacio de reivindicación de la heroína. Sin embargo, persiste una ambigüedad en la interpretación, pues el regreso de la heroína al espacio doméstico bien puede ser interpretado como una vuelta al *status quo*.

El presente trabajo está constituido por tres partes: en la primera, se hace una descripción y comparación de los argumentos de Joseph Campbell sobre el viaje del héroe como un proceso arquetípico y universal, y la posición de Heller en cuanto a la feminización del viaje del héroe. En la segunda parte, se describe el viaje de Mariana y el proceso de transformación por el que pasa. Y en la sección final, se analiza al viaje de la protagonista como una transformación del viaje del héroe en viaje de la heroína, como un cuestionamiento a la universalidad del héroe masculino.

2. El viaje del héroe y el viaje de la heroína

En esta sección se compara la posición de Campbell de que el viaje del héroe masculino es universal, con la posición de Heller, que cuestiona esta postura y describe un proceso de feminización del viaje del héroe. Campbell argumenta que a través de todas las culturas humanas hay ciertos mitos que se repiten y que son universales. Entre estos, se encuentra el viaje

3. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 6.

4. *Ibid.*, 11.

del héroe como un concepto que va más allá del tiempo y el lugar: “What is the secret of the timeless vision? From what profundity of the mind does it derive? Why is mythology everywhere the same, beneath its varieties of costume?”.⁵ Es decir, este autor propone que hay una especie de estructura interna universal que se repite y que las diferencias son meramente ornamentales. En contraste, Heller explica que esta estructura universal no existe. El mito del viaje del héroe, por ejemplo, no se aplica para el viaje de la heroína. Muchas de ellas, especialmente en la literatura, tienen como objetivo “*to discover and name its own processes, to locate its proper means*”.⁶ Es decir, los viajes de las heroínas cuestionan ontológicamente la universalidad del viaje del héroe. El proceso que Campbell describe es solamente válido para ciertos hombres de ciertas culturas.

Uno de los ejemplos utilizados por Campbell para ilustrar la universalidad de ciertas estructuras míticas es el complejo de Edipo. Explica que después de que el niño ha pasado tanto tiempo con la madre, cualquier intento de separación causará reacciones violentas, entre estas, reacciones de rivalidad hacia el padre para pelear por el amor de la madre. La dualidad entre el hijo y la madre está representada en la figura del niño y la Virgen en la tradición cristiana.⁷ Aunque el texto en inglés usa el término “child,” palabra que no tiene género determinado, es interesante que los ejemplos se refieran a un hijo y no a una hija. ¿Se puede presumir que la hija lucha también contra el padre por ese amor de la madre en una especie de amor lésbico?

A pesar de que hay intentos psicoanalíticos para explicar el proceso de las niñas,⁸ en el caso de Campbell, se utiliza un mito que explica la relación entre el niño, la madre y el padre, como universal, y que no es adecuado para las mujeres. Heller se refiere también a este asunto del psicoanálisis al decir que muchas autoras usan narraciones experimentales para enfatizar en “the anarchy of the subconscious and the dislocation of the subject over the assumed stability of the social constructed ‘reality’”.⁹ La heroína tiene que separarse de esa estructura social que le han otorgado como algo intocable para poder mirarla desde afuera y entenderla como construcción, para esto el subconsciente debe entrar en un estado de anarquía.

5. Joseph Campbell, “The Monomyth,” *The Hero with a Thousand Faces* (New York: Meridian, 1956), 4.

6. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 33.

7. J. Campbell, “The Monomyth,” 6.

8. Nancy Hartsock, “The feminist standpoint: developing the ground for a specifically feminist historical materialism,” en Sandra Harding, ed., *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies* (New York: Routledge, 2004), 35-54.

9. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 33.

Para Campbell, otro de los puntos claves en el proceso del héroe es el renacimiento: “When our day is come for the victory of death, death closes in; there is nothing we can do, except be crucified and resurrected; dismembered totally, and then reborn”.¹⁰ El viaje implica un proceso de transformación en el que el individuo debe surgir como un nuevo ser. La muerte puede ser literal o metafórica como Odiseo cuando baja al inframundo, o como Teseo cuando entra en el laberinto y se enfrenta al Minotauro. El renacimiento del héroe es un renacimiento del sistema. Si bien el padre, como figura de poder, es cuestionado o asesinado en muchos casos, el restablecimiento del rey más joven refuerza la figura del propio rey. En contraste, la heroína, para Heller, no renueva las mismas estructuras, sino que debe cuestionar su lugar en el sistema de poder: “the initial development of the hero on the verge of her quest is guided by precisely this refusal to accept or work within a perceived dominant system”.¹¹ La transformación de la heroína no renueva necesariamente el sistema, no lo hace renacer, sino que busca redefinirlo.

Para Campbell, el individuo es el protagonista de la hazaña y la transformación se produce en él. En contraste, Heller habla de un héroe o heroína que busca “communicate with an equally responsive and autonomous subject, intersubjectivity opens a path to self-discovery by sustaining –along with separateness– a primary and lasting experience of interconnectedness”.¹² El otro para Heller no es un rival sino un igual. La hazaña consiste en poner a los dos individuos al mismo nivel.

El “monomyth” para Campbell se resume en tres etapas: separación, iniciación y regreso: “*A hero ventures forth from the world of the common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man*”.¹³ La iniciación paso se entiende como un encuentro que implica enfrentamiento. El viaje del héroe tiene que tener un vencedor y un perdedor, una confrontación donde demuestre su superioridad. Aun cuando la hazaña es moral, como en el caso de las “religiones más altas”,¹⁴ las victorias deben ser ganadas y el otro vencido. El proceso del héroe tiene, a pesar de ser representado con un círculo por el retorno, una secuencia lineal que lo lleva de un estado a otro.

10. J. Campbell, “The Monomyth”, 16-17.

11. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 37.

12. *Ibid.*, 33.

13. J. Campbell, “The Monomyth”, 30.

14. *Ibid.*, 38.

Heller por su parte, dice que el viaje de la heroína no tiene un desarrollo tan claro y limpio, sino que implica mucho movimiento: “She may appear to be moving backward rather than forward, regressing instead of progressing... For women’s narratives, as for women’s lives, fragmentation, discontinuity, and digression constitute appropriate means for expressing the female subject”.¹⁵ A pesar de que no estoy de acuerdo en que haya una forma de viaje universal, ya sea este femenino o masculino, como proponen ambos autores, es coherente afirmar que los viajes de individuos que no siguen el patrón “universal” de Campbell cuestionan el rol del héroe con el uso de trayectorias distintas. Mariana aunque parezca que no logra liberarse de su mundo doméstico y que su trayectoria va en dirección opuesta, sí sufre cambios importantes que constituyen un cuestionamiento del héroe masculino.

3. El viaje de Mariana

La aventura de la protagonista del cuento, Mariana, sigue la estructura propuesta por Campbell: separación, iniciación y retorno. Sin embargo, al final vemos que su viaje no es un proceso directo en el que la transformación es clara sino que hay una especie de retroceso o digresión como lo propone Heller que no necesariamente implican un fracaso. Por motivos del análisis, se divide la aventura de Mariana en tres etapas: crisis/separación, viaje, y retorno.

3.1 Crisis/separación

La primera etapa comienza en la casa, donde ocurre una crisis que luego provoca la separación, es decir, la partida de Mariana hacia la calle. En el ámbito doméstico, ella es retratada como dependiente del padre y del marido. Mariana decide cuestionar el uso del sombrero bajo del marido porque el padre se lo ha dicho. Su sublevación y la crisis no son iniciativas de ella, sino que Mariana se define por lo que el padre le dice. No es ella quien se define sino el otro. Así el narrador se focaliza en el marido, Conrado, para describirla. Dice que él “Conhecia a mulher; era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda”.¹⁶ Él es el que conoce a su mujer y la define desde su mirada pero no viceversa.

A pesar de que Mariana es pasiva, dócil e influenciabile, su comportamiento cambia cuando aparece la negación: “The feminization

15. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 33.

16. Joaquim M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, en *Histórias sem Data* (Rio de Janeiro: L. B. Garnier, 1984), 88.

of the quest begins in a word: ‘No’”.¹⁷ Mariana le pide que no lleve el sombrero bajo que siempre lleva: “Pois então não vá mais à cidade com aquele chapéu”.¹⁸ La negación pone al marido en alerta y esta reacción produce que Mariana, aunque no totalmente consciente, rechace el ser definida por el otro. Este rechazo es para Heller importante en el proceso de la heroína: “When women reject a female identity prescribed by male images and desires, they do not simply resist a conceptual category but an entire mode of conceptualization, a totalizing framework of male-centered symbols and logic”.¹⁹ Mariana, después del enfrentamiento que tiene con el marido, toma conciencia de su posición como subordinada y decide emprender el viaje.

La figura del padre es una representación del ámbito público. Mariana habita el espacio doméstico, mientras que lo público se construye como sitio de la tradición y la elegancia, donde habita el padre. El padre representa esa solemnidad de lo público que en el texto es parodiada por la forma de vestir: “Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo”.²⁰ Tal solemnidad es ridiculizada porque llevar chaqueta no tiene un sentido filosófico sino que es una simple costumbre. El padre, como figura pública, usa chaqueta y sombrero alto; toda la solemnidad de lo público se reduce a la utilización de estas prendas.

Además, cuando el padre se le acerca para expresar su opinión sobre el sombrero de Conrado, el narrador dice: “De noite, econtrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar”.²¹ Las palabras están cargadas de cierto sentimentalismo y seriedad innecesarios para hablar de un sombrero; la situación se vuelve sarcástica y ridícula. Es como si el uso de los sombreros fuese algo importante y filosófico de mucha solemnidad. Ya se ve como el narrador va cuestionando el mundo público.

Lo mismo sucede con el discurso que le da Conrado a Mariana sobre la filosofía de llevar sombreros. ¿Hay realmente una explicación filosófica para el uso de los sombreros o Conrado simplemente está usando su habilidad persuasiva y de palabra para crear un discurso bonito pero que no tiene contenido? La referencia a la obra de Molière, *Le Médecin*

17. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 13.

18. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, 88.

19. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 25.

20. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, 89.

21. *Ibid.*, 90.

malgré lui, es importante porque en ella, el personaje Sganarelle, quien ha sido obligado por su mujer a declararse médico para que no lo maten a palos, da un discurso de medicina en el que usa muchas frases sonoras pero que no contiene sentido. Cuando le preguntan que en dónde está la información que ha citado, él responde que en el capítulo de los sombreros de Hipócrates. Tanto el discurso de Sganarelle como el de Conrado, son muy adornados pero sin contenido.

Conrado dice: “O principio metafísico é este: - o chapéu é a integração do homem, um prologamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno* ninguém o pode trocar sem mutilação”²² y luego “Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu”.²³ El sombrero, representación del estatus de hombre público, es el hombre y viceversa. Ser un hombre público consiste solo en llevar un sombrero. El uso de expresiones en latín irónicamente incrementa la banalidad de lo que se dice. Esto nos recuerda a Bras Cubas de *Memorias póstumas de Bras Cubas* cuando dice que lo único que aprendió en la universidad fueron frases hechas que utiliza de vez en cuando. Conrado sabe que el discurso, aunque no diga nada, hace sentir inferior a Mariana que no lo entiende y esto lo hace sonreír. La humillación del otro confirma su superioridad. Sin embargo, el lector debe tomar en serio lo que Conrado ha dicho: los hombres con sus sombreros se transforman desde este momento en seres híbridos. Son mitad humanos y mitad objeto (sombrero). El hombre y el objeto es un solo ser. Cuando Mariana vaya a la calle, se enfrentará con estos seres casi mitológicos como Teseo enfrentándose al minotauro en el laberinto de Dédalo.

Mariana se mueve entre dos seres que ejercen poder sobre ella: el padre y el marido. Al expresar el reclamo del padre, expresa también su derecho a hablar aunque las ideas no sean suyas. Su insistencia hace que Conrado se sienta amenazado y entre en tensión: “Conhecendo a docilidade da mulher, não entendeu a resistência; e, porque era autoritário, e voluntarioso, a teima veio irritá-lo profundamente”.²⁴ Para enfrentar este cuestionamiento, Conrado usa el discurso sobre los sombreros que sabe que ella no entenderá, así la infantiliza como estrategia para someterla. “Mariana quis levantar-se duas vezes; ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente no pulso, a segunda subjugando-a com o olhar”.²⁵ Ella ya se da cuenta de la humillación por la que está pasando e intenta escapar pero aquí Conrado usa su fuerza física para retenerla. Es interesante

22. *Ibíd.*, 91.

23. *Ibíd.*, 92.

24. *Ibíd.*, 90.

25. *Ibíd.*, 90-91.

imaginar cómo habría sido la escena si el padre hubiese sido el que hubiese hecho el pedido a Conrado. ¿Tendría sentido para el lector que Conrado reaccionase de la misma manera que con Mariana?

Toda esta crisis hace que Mariana empiece a entender su posición en el matrimonio. Se produce en ella una toma de conciencia. El narrador se focaliza en ella y dice. “Não entendera nada daquela nomenclatura áspera nem da singular teoria; mas sentiui que era um sarcasmo, e, dentro de si, choraba de vergonha”.²⁶ El uso del lenguaje decorado y filosófico le recuerda que ella no tiene acceso a ese mundo y eso la humilla. El darse cuenta de su situación provoca el emprendimiento del viaje: la exploración del ámbito público.

Mariana siente odio por el sombrero del marido y, por sinécdoque, a él. “Mariana sentiui-se tomada de ódio contra essa peça ridícula; não compreendia como pudera suportá-la por tantos anos”.²⁷ Como vimos, Campbell describe el proceso del héroe como un enfrentamiento con el otro que tiene que vencer. Así Mariana emprende su aventura impulsada por el rencor y deseo de venganza hacia su marido. No es vana la referencia paródica del inicio del cuento a la ira de Aquiles: “Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacherel Conrado Seabre, naquela manhã de abril de 1879”.²⁸ La ira la hace reflexionar sobre su docilidad y cómo el marido se beneficia de su comportamiento pasivo. El proceso de reflexión es un paso primordial para tomar la decisión de salir: “De reflexão em reflexão, chegou à ideia de sair”.²⁹

El héroe masculino siente la necesidad de separarse de la mujer.³⁰ Mariana de la misma manera necesita abandonar el lugar donde vive con su marido. Para esto debe franquear los límites espaciales del ámbito doméstico. Este es un paso característico de la heroína según Heller. Para ella, “the young woman’s call for adventure must somehow transcend the limits of an enclosed space: a house, a garden, an institution, an introspective mind”³¹. Es como si ella tratara de experimentar el ser un héroe masculino y por eso se da la oportunidad de aventurarse hacia el espacio exterior. No solo se aventura a conocer el ámbito público sino también a probar el viaje del héroe como proceso transformativo. Al final, se dará cuenta de que no hay tal *quest* o tal proceso de universalización sino una construcción del discurso.

26. *Ibíd.*, 92.

27. *Ibíd.*, 93.

28. *Ibíd.*, 87.

29. *Ibíd.*, 93.

30. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 10.

31. *Ibíd.*, 10.

3.2 Iniciación

3.2.1 Sofia

Después de la crisis en su casa, Mariana se decide a traspasar el ámbito doméstico y aventurarse a la calle. Su primer encuentro es con su amiga Sofia. Hemos visto como Mariana ha pasado de ser influenciada por el padre, a ser burlada por el marido y ahora parece entrar bajo una nueva fuerza: la de Sofia. Ella es un personaje muy interesante porque es el opuesto de Mariana. Es una mujer que se mueve en el ámbito público con facilidad, que no se deja dominar por el marido y que a su vez lo domina. Nuestra protagonista ahora busca opciones que la ayuden a liberarse y vengarse de las fuerzas que la dominan y Sofia le ofrece una opción: someter al marido y aprender a moverse en el ámbito público, al invertir los papeles. Cuando Sofia habla de su relación con el esposo dice: “Não lhe peço uma coisa que ele me não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo”.³² Estas palabras bien podrían describir el comportamiento de Mariana cuando Conrado le pide algo. Sofia representa el otro lado de la moneda.

Sofia no cuestiona al sistema sino que lo ha invertido y ella asume la posición de poder: “Nós veremos que essa simples inversão da ordem, com a mulher passando a frequentar a rua e a Câmara dos Deputados, os lugares do público e da política, portanto, da universalidade, acabava tornando os dois, marido e mulher, criminosos aos olhos do outro (da consideração social), ela ‘mulher pública’ (a prostituta) e ele doméstico (o corno manso), o que não resolvia o problema”.³³ Sofia admira el ámbito público y quiere ser deseada por sus héroes, en especial el primer enamorado de Mariana y el secretario de la cámara. “Muitos eran os olhos que fitavam quando ela ia à Câmara, mas os de tal secretario tinham uma expressão mais especial, cálida y súplice. Entende-se, pois, que ela não o recebeu de supetão; pode mesmo entender-se que o procurou curiosa”.³⁴ Sofia explora el placer de sentirse deseada y estos comportamientos se interpretan como adulterios simbólicos. Para Heller, este deseo de ser admirada por el héroe es característico de algunas heroínas del siglo XIX, quienes “have no desire except to be chosen and adored by heroes”.³⁵ Por lo tanto, aunque Sofia se presente como mujer rebelde, en realidad sigue funcionando dentro de una lógica patriarcal. De igual manera, Mariana,

32. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, 94.

33. Luiz Roncari, “Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana”, *Revista Brasileira de História* 25.50 (2005): 253.

34. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, 106.

35. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 4.

con el simple hecho de explorar la calle, participa también del adulterio simbólico y esto tiene importancia en su proceso porque “Adultery, an act that threatens patriarchal stability no less than the female hero herself, may provide a means to her quest or an end, as in the case of Emma Bovary”.³⁶ Ambas mujeres practican una especie de adulterio simbólico que es parte de su proceso de lidiar con el sistema en el que existen.

Para cerrar esta sección sobre Sofía, se la puede comparar con una especie de guía. Si asumimos que Mariana es un héroe que se aventura a un nuevo espacio, en este caso la calle, Sofía es quien ya lo conoce y la conduce a través de él. Además, ella se considera una mujer liberada, por lo tanto, le ofrece un camino para liberarse también: la opresión del marido y la exploración del espacio público. “Ela, Sofía, estava pronta a ajudá-la. E repetia-lhe que não fosse mole, que não era escrava de ninguém, etc. Mariana ia cantando dentro do coração a marselehesa do matrimônio”.³⁷ En este sentido, podría ser comparada con Virgilio que acompaña a Dante al infierno, o a Ariadna que provee el hilo para que Teseo pueda salir del laberinto.

3.2.2 El ámbito de los sombreros

Como se ha mostrado, tanto la petición del padre como el discurso de Conrado demuestran que la intención del narrador es desmitificar el ámbito público mediante el sarcasmo al relacionarlo con los sombreros. Toda la solemnidad y elegancia de lo público, ámbito negado para Mariana, se reduce al uso de una prenda. Mariana al sentirse humillada ante las palabras de su marido emprende un viaje hacia la calle. Es decir, va a explorar el espacio público para entender la filosofía atrás de los sombreros.

Cuando llega a la Rua do Ouvidor, Mariana siente el contraste entre su mundo tranquilo de la casa y el mundo caótico de la calle. Desde un inicio se ve que experimenta una molestia hacia el lugar: “Ela mal podía andar por entre os grupos, menos ainda sabia onde fixasse os olhos, tal era a confusão das gentes”.³⁸ Mientras tanto Sofía, como pez en el agua, insiste en el uso de la metonimia para referirse a los hombres y mujeres públicos. El narrador describe los pensamientos de Mariana, al mirar los sombreros: “os demonios dos chapéus sucediam-se como num caleidoscopio”.³⁹ Nuevamente, tenemos la idea de que el hombre y el sombrero se han

36. *Ibíd.*, 25.

37. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus”, 98.

38. *Ibíd.*, 98.

39. *Ibíd.*, 99.

unido en un solo ser y son parte de una especie de seres mitológicos en una pesadilla; o ha dado una transfiguración a través de la metonimia y que ahora el sombrero es el hombre y el hombre, el sombrero.

En este mundo público lo importante es el aspecto físico y cómo los individuos aparecen ante otros. Por eso el juego de miradas revela su vacuidad. Sofia y Mariana miran a la gente y también son miradas. Mirarse está relacionado a la seducción: “Alguns chapéus masculinos, parados, començaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistencia; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja”.⁴⁰ Las miradas insisten en Sofia porque ella tiene una apariencia más arreglada que Mariana; lleva un sombrero que le hace ver señorial y un vestido de seda negro. La forma bonita predomina sobre el contenido.

Los temas de conversación son también vacíos. Se habla sobre chismes y habladurías. En la siguiente cita, se aprecia la banalidad de la conversación y la falta de evidencia en la realidad. El narrador resume lo que habla Sofia: “Um deles merecia os pensamentos de Fulana; outro andava derretido por Sicrana, e ela por ele... Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapeú era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um mar entre elegante e pelintra, mas... -Não juro, ouviu? Replicava a outra, mas é o que se diz”.⁴¹ Nada es cierto en este mundo, todo son apariencias y Mariana con ese “mas...” empieza a percibir este hecho. Lo mismo sucede con el encuentro con el ex novio y la conversación que él intenta hacer con las dos mujeres sobre la ópera, el casino, los bailes: “vieram as pessoas, os caracteres, dois ou tres picos de malícia; más tão anódina, que não fez mal a ninguém”.⁴² Mariana empieza a tomar una posición sobre este mundo al mostrar aburrimiento.

El encuentro con el exnovio hace que Mariana entienda su posición en la relación con su marido. El Dr. Viçoso (el exnovio), como su nombre implica, tiene lozanía y elegancia; sobre todo porque lleva un sombrero adecuado para una persona importante. Mariana siente nuevamente una crisis ante esta figura pública: “sentia-se opressa: a presença de um tal homem atava-lhe os sentidos, lançava-a na luta e na confusão”.⁴³ Pierde nuevamente el sentido de libertad y vuelve a sentirse oprimida, como antes lo hizo ante la figura del padre y del marido. La ilusión de libertad que le ofrece este mundo empieza a desfallecer.

40. *Ibíd.*, 100.

41. *Ibíd.*

42. *Ibíd.*, 103.

43. *Ibíd.*, 101.

La ida a la cámara de diputados es la etapa final de la exploración de la calle. Aunque Mariana ya no quiere ir más a ninguna parte pues el recorrido hasta el momento no ha tenido ningún sentido (se pasaron la casa del dentista y cuando llegaron, Sofía nunca se hizo atender), aún la relación con Sofía es una de sumisión y dependencia, como se demuestra en el siguiente símil: “Mariana teimou ainda um pouco; mas teimar contra Sofía, -a pomba discutindo com o gavião,- era realmente insensatez”.⁴⁴ La cámara de diputados es un espacio de prestigio donde los hombres importantes discuten los temas importantes. La llegada a este sitio hace sentir a Mariana que su misión no tiene sentido, que estar en este mundo público no tiene sentido, y que su casa es el sitio donde realmente quiere estar.

Hay una total decepción ante este mundo que contempla y que la amiga se lo ofrece como ideal. Esta decepción hace que Mariana también cuestione su relación de dependencia con la amiga, por eso le dice: “Não me pregue outra peça como esta de andar de um lugar para outro feito maluca. Que tenho eu com a Câmara? Que me importam discursos que não entendo?”.⁴⁵ Rechaza con esto la opción de liberación que le ofrece Sofía. Decide por primera vez que este mundo de los sombreros no le interesa. Tanto la calle como la cámara son una confusión y para Mariana no tienen nada de solemne ni elegante ni filosófico. La acción que sucede en la cámara muestra cómo es la interacción entre estos héroes públicos: violenta. El narrador cuenta: “Trocaram-se apartes, os segundos mais bravos que os primeiros, e seguiu-se um tumulto, que durou perto de um quarto de hora”.⁴⁶ La cámara es como un rin de pelea donde fuerzas masculinas se debaten el poder. La acción masculina se asocia a la agresividad. Es donde los héroes públicos se pelean por el protagonismo. Para Mariana, ésta no es la opción tampoco.

Después de esta escena, la protagonista entra en un proceso de reflexión. El narrador entra en sus pensamientos y describe un pequeño monólogo interior: “Tinha razão no pedido ao marido; mas era caso de doer-se tanto? Era razoável o espalhafato? Certamente que as ironias dele foram cruéis; mas, em suma, era a primeira vez que ela lhe batera o pé, e, naturalmente, a novidade irritou-o”.⁴⁷ La reflexión es primordial para su proceso de transformación como heroína: reconoce que tiene razón, que el marido fue cruel y que es la primera vez que ella hacía esto. Reconoce su rebelión y las consecuencias de sus acciones en un sistema dominado por

44. *Ibíd.*, 105.

45. *Ibíd.*, 106.

46. *Ibíd.*, 107.

47. *Ibíd.*, 108.

los hombres. Reconoce también que las opciones que le han presentado en el espacio público no tienen sentido para ella y por eso decide volver. Es importante que ella decida por sí sola, sin influencia del padre, ni del marido ni de Sofía. Se libera de las tres fuerzas que la manejaban y crea ahora estrategias. Para librarse de Sofía, “Mariana sintiu necessidade de lisonjé-la, e cobriu a sua impaciencia e zanga com uma máscara de docilidade hipócrita”.⁴⁸ Ha reconocido dónde está, con quién está y como heroína crea estrategias inteligentes para lograr su objetivo. De hecho, usa lo que Sofía le ha enseñado (sonreír, mirar y comentar) en su propia contra.

3.3 Regreso

Después de haber explorado lo doméstico y lo público, Mariana toma la decisión de volver a su casa y a su esposo. Si bien la vuelta al *status quo* es una aceptación del sistema en que previamente se había sentido oprimida, es también su propia decisión. Nadie ha influenciado en ella. Heller habla de Ruth y su permanencia con Naomi en vez de su esposo en la Biblia: “Her words of devotion to Naomi suggest a heroism defined by fluid ego boundaries –not a self-sacrificing fluidity, but a strengthening of selfhood derived through, and expressed profoundly in, the act of choosing- rather than passively accepting a companion”.⁴⁹ En el caso de Mariana, su individualidad se refuerza porque puede escoger su espacio.

La posibilidad de definirse a sí misma mediante la toma de decisiones hace que, aunque retorne al mismo espacio, su actitud con el entorno sea diferente. Mariana ha pasado por las etapas que Heller establece para la heroína: “woman’s spiritual quest leads her through stages of nothingness, awakening, insight, and, finally, an act of self-naming that calls her new identity into being by transforming a relationship between her individual spirit and the world which she inhabits”.⁵⁰ La discusión con el marido la deja en una crisis donde se ha disminuido como individuo (“nothingness”) y esto le produce el impulso de transgredir los límites del hogar. Luego, la exploración de la calle y el mundo de los sombreros la despierta (“awakening”) para percatarse de que ese mundo no es como se lo pintó su padre. Esto le lleva a una reflexión interior (“insight”) sobre los dos mundos y su rol en ellos, y enseguida, a la toma de una decisión para definirse a sí misma. Después de este proceso, aunque la casa es la misma, y aunque el marido y su sombrero son los mismos, la relación con su mundo es distinta.

48. *Ibíd.*, 108.

49. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 22.

50. *Ibíd.*, 18.

En esta última parte del cuento, hay mucha ambigüedad con respecto a lo que Mariana logra mediante este proceso. Si bien es seguro que ella ha sufrido una transformación con respecto a su mundo doméstico, también es evidente que el regreso a un mundo que no se ha transformado le produce placer: “Tudo o mais estava em orden, a sala de entrada, a de visitas, a de jantar, os seus quartos, tudo. Mariana sentou-se primeiro, em diferentes lugares, olhando bem para todas as coisas, tão quietas e ordenadas. Depois de uma manhã inteira de perturbação e variedade, a monotonia trazia-lhe um grande bem, e nunca lhe pareceu tão deliciosa. Na verdade, fizera mal...”⁵¹ Es decir, es cierto que ella escoge pero escoge la opción que le da el sistema. Esto se puede explicar en lo que Heller menciona como el reconocimiento de los límites dentro de la sociedad. La heroína del siglo XIX actúa dentro de ciertos límites y uno de estos es el matrimonio: “Women’s quests that seek resolution through marriage often signal the female protagonist’s recognition that individual aspirations and desires are impossible to achieve outside the institutions which she had once hoped to transcend”⁵². Mariana hace esto exactamente; sus deseos de transgredir solo se pueden cumplir en cuanto se mantengan dentro de las instituciones sociales. En este sentido, todavía es la heroína romántica que Pereira y Gorricho describen como “Uma mulher verdadeira, que não mentia que assume o erro quando esta errada”.⁵³

El despertar y reconocer su situación en su relación con el marido, el darse cuenta de su pasividad y el intento de explorar opciones, hacen que ella se dé cuenta de sus limitaciones. Su viaje como heroína para experimentar una transformación se convierte en algo imposible. “An established feature of many of these female quests is a thwarted or impossible journey, a rude awakening to limits, and a reconciliation to society’s expectations of female passivity and immobility”.⁵⁴ Por esto, ella se reconcilia con el *status quo* pues se da cuenta que afuera no hay opciones mejores. Las opciones que se le presentan son dos que Roncari ya ha identificado al hablar del cuento “Uns braços” de Machado: “oscilação da mulher entre o corporal e o espiritual, o mundano e o santo, como já enunciei mais acima, ao falar da Conceição, hesitando entre a puta e a santa, sem encontrar a possibilidade de uma outra alternativa”⁵⁵. También en “Capítulo dos chapéus,” hay solo dos opciones: la mujer pública (fácil) o la privada (la santa, la fiel casada). Sofía es una mujer pública que, al

51. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus,” 109.

52. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 11.

53. D. A. Pereira y S. S. Gorricho, “De Helena a Capitu: Uma Trajetória de Amor e Decepção,” 177.

54. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 14.

55. L. Roncari, “Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana,” 251.

dejarse ver por los hombres y verlos, explora el ámbito del adulterio, cuestionándose su moralidad. Y Mariana, que como su nombre lo indica, va más hacia la santa. Mariana escoge la segunda opción.

El retorno tiene dos interpretaciones: primero, Mariana sufre un proceso transformativo producto de su viaje; y segundo, este viaje no produce ningún cambio y ella vuelve a su posición de subordinada. Una tercera interpretación, que es la que sostengo aquí, es una mezcla de las dos: Mariana sí sufre un proceso transformativo que le hace enfrentar su mundo doméstico de una manera más individual sin que esto signifique un cuestionamiento del sistema patriarcal.

Por un lado, vemos a Mariana volver mucho más decidida y segura de lo que quiere. Da órdenes al jardinero para que las cosas estén tal y como ella quiere: “João, bota este vaso onde estava antes”.⁵⁶ Cuando llega el marido, le pide que vuelva a usar el sombrero viejo. Impone sus deseos porque se ha adueñado de su espacio. Al darse la oportunidad de conocer ese mundo exterior que estaba mitificado, Mariana descubre su propio deseo: que todo vuelva a ser como antes.

4. Feminización del viaje del héroe

Como se ha visto en la sección anterior, la salida de Mariana a la calle sigue la estructura del viaje del héroe propuesta por Campbell. Por esto es importante explicar por qué se argumenta que el viaje de Mariana es un cuestionamiento al viaje del héroe en tanto es una feminización de dicho proceso. Los dos aspectos que demuestran este punto son: primero, se cuestiona la universalidad del mundo masculino y de lo público como ámbito solemne; y segundo, se pone en duda el proceso de rivalidad, enfrentamiento y violencia como medio de transformación del héroe.

4.1 Cuestionamiento del sombrero

Tanto el padre como Conrado presentan al mundo público como un espacio inaccesible para Mariana. Como se ha demostrado, el viaje de Mariana desenmascara el mundo público como exceso de forma sin contenido, tal como el sombrero alto. Al hacer esto, “she is now truly able to ‘light out’ on a quest toward her own spiritual development”.⁵⁷ Su viaje de transformación solo es posible en estas condiciones. Esos héroes de sombreros altos dejan de tener un discurso inalcanzable. En este sentido,

56. J. M. Machado de Assis, “Capítulo dos Chapéus” 109.

57. D. Heller, *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*, 23.

el descubrimiento de que la universalidad del héroe masculino es terrenal permite a los individuos explorar sus propios procesos.

a. Cuestionamiento a la rivalidad y violencia

Campbell ha planteado el proceso del héroe como una victoria, donde siempre hay un ganador. Heller lo resume de la siguiente manera: “the story of masculine development privileges the concept of an aggressive libidinal drive and individuation achieved through victory over rivals”.⁵⁸ Por eso, muchos de los héroes de la cultura occidental se embarcan en guerras marítimas. De hecho, cuando Conrado oye que su mujer cuestiona el uso del sombrero se siente amenazado y emprende un enfrentamiento. Crea una estrategia para dominarla de nuevo: el discurso sobre los sombreros. Sofía también advoca por este tipo de enfrentamiento cuando le aconseja a Mariana someter a su marido. En contraste, para Heller, el proceso de feminización del viaje del héroe implica que la protagonista “searches out and considers new cognitive strategies—new ways of communicating the questing experience and new ways for thinking and talking about experience”.⁵⁹ Mariana al final descubre que el juego que le propone el marido y la venganza que le recomienda Sofía no son sus estrategias y, por lo tanto, crea la propia. Para librarse de Sofía, usa su propio discurso, la imita. Sin enfrentamiento, logra salirse con la suya. Con el marido, ella prefiere el reencuentro y la decisión de aceptar su *status quo*.

5. Conclusiones

El viaje de Mariana encaja en lo que Heller ha establecido como viaje de la heroína del siglo XIX. El proceso le hace darse cuenta de su situación de mujer pero no le permite buscar opciones fuera de las instituciones sociales. Por eso Mariana, a pesar de que desenmascara la fatuidad del mundo público, no tiene muchas opciones: o es lo público o es lo doméstico; o es la prostituta o es la santa. Y escoge lo doméstico y la santa como un espacio donde tiene dominio y puede ser individuo. En este sentido, hay una revalorización del espacio doméstico como sitio donde el individuo transformado puede existir.

Se debe reconocer que la ambigüedad en el texto es alta y que hay evidencias que apoyan las dos interpretaciones: Mariana sufre una transformación o Mariana vuelve y acepta su monotonía. Si se acepta el

58. *Ibíd.*, 3.

59. *Ibíd.*, 25.

último caso, habría una confirmación de que el espacio doméstico es el espacio natural para las mujeres o al menos para esta mujer. Ni Sofia, que en un principio parecía tan rebelde, ni Mariana abandonan el rol femenino impuesto por la sociedad. La primera solo invierte la relación de poder sin cuestionar al sistema de opresión y sigue comportándose como el objeto de deseo del hombre público. Y la segunda, a pesar de la transformación que sufre, se queda dentro de los límites del matrimonio.

La segunda interpretación está basada en que el viaje de Mariana es un cuestionamiento al viaje del héroe como proceso exclusivamente masculino y con una estructura universal y arquetípica. Cualquier viaje de la heroína pone en duda esta universalidad. En el caso de Mariana, al deconstruir el espacio público, desarma el discurso masculino de superioridad. La vuelta si bien puede reconstruir lo que se ha cuestionado, es el resultado de una paradoja en la que se encuentra la heroína: si quiere ganar ese heroísmo, tal como lo definen los hombres, la heroína debe sacrificar su relación con el otro; o si quiere conservar el lazo con el otro, ella debe abandonar su propia realización como individuo.

Bibliografía

- Campbell, Joseph. "The Monomyth". En *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Meridian, 1956.
- Hartsock, Nancy. "The feminist standpoint: developing the ground for a specifically feminist historical materialism". En Sandra Harding, *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. New York: Routledge, 2004.
- Heller, Dana A. *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Machado de Assis, Joaquim M. "Capítulo dos Chapéus". En *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: L. B. Garnier, 1984.
- Pereira, Diandra A, y Gorricho, Sueli. "De Helena a Capitu: Uma Trajetória de Amor e Decepção". En *Nucleus* 9.1 (2012): 169-80.
- Roncari, Luiz, "Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana". En *Revista Brasileira de História* 25.50 (2005): 241-258.
- Tosta, Antonio L. "Machado de Assis: A obra entreaberta". En *Luso-Brazilian Review* 41.1, 2004: 37-55.

Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo

The manuscripts of the *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*
by Juan Montalvo

LEONARDO VALENCIA*

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
leonardo.valencia@uasb.edu.ec

Fecha de recepción: 12 junio 2017

Fecha de aceptación: 12 agosto 2017

RESUMEN

Este artículo es el resultado de un trabajo de documentación, digitalización y comparación de los dos manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, ubicados en los archivos de la Casa de Montalvo en Ambato (Ecuador). A estos dos manuscritos se suman los capítulos sueltos de una última etapa del manuscrito que forman parte del archivo de la biblioteca de la Universidad de Cuenca. A partir de esta documentación, digitalizada específicamente para esta investigación, se ha realizado un estudio comparativo que permite establecer las diferentes etapas por las que pasó esta obra de Juan Montalvo, ubicar qué representa cada uno de los dos manuscritos y cómo considerar el trabajo de edición póstumo de la primera edición de los *Capítulos*.

PALABRAS CLAVES: Ecuador, Cervantes, Juan Montalvo, novela, siglo XIX, intertextualidad, Don Quijote, cervantismo.

*

Ecuadoriano. Los cuentos de su primer libro, *La luna nómada* (1995) han sido incluidos en más de quince antologías de referencia internacional, como *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (Gallimard), con traducciones al inglés, francés, italiano, hebreo y búlgaro. Es autor de varias novelas de las que se ha destacado su exploración de un mundo marcado por el desarraigo, el exilio y la migración, así como de libros de ensayos: *El desterrado* (2000), *El libro flotante* (2006), que desarrolló en paralelo una versión interactiva en la web, libroflotante.net, en colaboración con Eugenio Tisselli, *El síndrome de Falcón* (2008), *Kazbek* (2008), *Viaje al círculo de fuego* (2014) y *Moneda al aire: sobre la novela y la crítica* (2017). Fue elegido por el Hay Festival de Bogotá 39 entre los escritores más destacados de América Latina. Se doctoró en literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona y en la actualidad es profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito.

ABSTRACT

This article is the result of a work of documentation, digitalization and comparison of the two manuscripts of *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, by Juan Montalvo, located in the archives of the Casa de Montalvo in Ambato (Ecuador). The loose chapters of a final stage of the manuscript, that are part of the archive of the Library of the Universidad de Cuenca, are added to these two manuscripts. From this documentation, digitized specifically for this research, a comparative study has been carried out to establish the different stages through which this work by Juan Montalvo went, to locate what each of the two manuscripts represents and how to consider the posthumous editing work of the first edition of the *Capítulos*.

KEYWORDS: Ecuador, Cervantes, Juan Montalvo, novel, nineteenth century, intertextuality, Don Quixote, Cervantism.

I. Proceso de edición póstumo

La obra *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, fue publicada en 1895 en Besanzón (Francia), en la imprenta de Pablo Jacquin. Montalvo falleció seis años antes, el 17 de enero de 1889, de manera que no pudo supervisar el proceso de corrección y maquetación de su novela, mientras que sí pudo hacerlo con la edición de su libro de ensayos *Siete tratados*, publicado en la misma imprenta. La publicación póstuma de los *Capítulos* estuvo a cargo de un comité cuyo primer responsable fue Clemente Ballén, en colaboración con Víctor Manuel Rendón y J. Ezequiel Seminario.¹ En carta del 19 de julio de 1889 –seis meses después de la muerte de Montalvo–, Clemente Ballén le escribió a Francisco Javier Montalvo desde París indicando que “El Doctor Yerovi regresa al Ecuador mañana y conduce esta carta. Él quería llevarse todos los manuscritos; yo le he suplicado que me deje los “Capítulos” del *Quijote*,² tanto para evitar un siniestro marítimo (...) cuanto porque estando Uds. y nosotros de acuerdo en que la edición debe hacerse aquí, no hay para qué mandar a viajar los manuscritos (...) tengo conseguido un buen corrector, que es lo principal”.³ ¿Quién es ese corrector? No lo sabemos. Ballén cotizó con la editorial Garnier de París, pero el trabajo no salió adelante sino con la

1. En una referencia bibliográfica de César E. Arroyo sobre Víctor Manuel Rendón, se informa de esta comisión: “En 1892, fué designado (Víctor Manuel Rendón) por el “Comité Juan Montalvo” de Guayaquil para que, en unión de don Clemente Ballén, a quien la muerte impidió cumpliera su cometido, y de don J. Ezequiel Seminario, vigilara, la impresión de la obra capital del Cervantes americano *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, la cual fué editada en Besançon en 1895.” en (<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/216/3/>)
2. Se refiere a los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.
3. Roberto D. Agramonte, *Montalvo en su epistolario* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982), 430.

misma editorial de Besanzón que había publicado los *Siete Tratados*.

La siguiente edición de los *Capítulos* se hizo en Barcelona en 1898 con los editores Montaner y Simón, y que básicamente sigue el texto de la edición príncipe de 1895. Sin embargo, en el primer capítulo de la novela, ya se produce una alteración de orden tipográfico. Mientras en la de 1895 las primeras palabras de los *Capítulos* de Montalvo están dispuestas así:

—Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! dijo, que se ha de prolongar más allá de mis días pues no veo que hacia mí venga doncella ninguna con ninguna carta.

En la edición de Barcelona de 1898 este parlamento está dispuesto sin guión inicial sino con comillas españolas, se han incorporado guiones alrededor de “dijo” y se ha añadido una coma después de la palabra “días”:

«Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! —dijo—, que se ha de prolongar más allá de mis días, pues no veo que hacia mí venga doncella ninguna con ninguna carta.

En la edición de Cajica de 1965 al mismo fragmento se le eliminan las comillas españolas iniciales pero se mantienen los guiones de la acotación, aunque alterando la puntuación, colocando la coma luego del *verbo dicendi* y antes del guión final: “—Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! —dijo,— que se ha de prolongar más allá de mis días, pues no veo que hacia mí venga doncella ninguna con ninguna carta”. La edición de Ángel Esteban en 2004, con la editorial Cátedra de España, sigue la de Barcelona de 1898.

Estas pequeñas variaciones alertaron mi lectura. ¿Qué edición se lee de los *Capítulos* de Montalvo? ¿A cuál seguir?

El archivo de la Casa de Montalvo en Ambato posee el manuscrito de los *Capítulos* al que se refiere Jorge Jácome Clavijo,⁴ que sería aquel que estaba en poder de Adriano Montalvo, que residía en Ecuador, y al cual alude Juan Montalvo en su correspondencia desde París. Montalvo le indica a su sobrino Adriano, en una carta del 20 de septiembre de 1887, que debe destruir esa copia de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*:

Te he hablado otras veces de los cortes que les he dado a las obras cuyos originales quedaron en tu poder, y de las muchas correcciones necesarias que he hecho en ellas. Las tengo hoy en estado de que se las pueda dar a la imprenta, pero el duplicado que tú tienes, está lejos de la corrección y perfección que se requieren para el público; y si nunca llegase a suceder esto sin mi inspección, redundaría en mi descrédito literario; así es que los manuscritos que tienes en tu poder, no solamente son inútiles, sino

4. Jorge Jácome Clavijo, *Tras las huellas de Montalvo*, t. I. (Quito: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC), 2007.

también pueden ser perjudiciales; y me darás una prueba de afecto, si al recibo de esta carta las destruyes por completo. No vaciles mi querido Adriano; yo lo quiero, yo te lo ordeno. Como recuerdo mío, si es que estoy destinado a dejar aquí mis huesos, conservarás las copias corregidas y publicadas que tengo aquí, y que, en cualquier evento, procuraré que lleguen a tus manos, pues las encargaré a persona que cumplirá. La muerte de Zaldumbide, por otra parte, inutiliza muchos capítulos del Quijote, pues ya comprendes que la sátira a la tumba no cabe en un corazón bien formado y una naturaleza como la mía; tanto más cuanto que me ha dolido vivamente la temprana desaparición de ese antiguo amigo mío, que fue, sin duda, el más querido de mi juventud. Los odios están muertos, las disenciones concluidas: no quiero hacer recuerdos que aflijan a los que lloran, ni que me apoquen a mis propios ojos. Quemar pues todo eso; y si no alcanzo a volver a mi país, te enviaré, como queda dicho, mis obras depuradas y corrientes”.⁵

Jorge Jácome Clavijo, a partir de esta información, y con la ventaja de contar con el archivo de la Casa de Montalvo, de la que fue director de 1989 a 1998, pudo corroborar que Adriano no destruyó ese manuscrito:

El depositario del duplicado de “Capítulos”, sí cumplió fielmente el mandato del tío, razón por la cual, a más de un pequeño fragmento, los capítulos que podríamos llamarles prohibidos o zaldumbideanos, no existen en el mencionado texto. Surgen entonces nuevas interrogantes: ¿De dónde salen dichos capítulos? ¿por qué se salvaron? Está claro que existieron dos copias: la una en manos de Adriano Montalvo en la ciudad de Ambato; la otra, en manos de su propio autor en París. El primero destruyó los capítulos consabidos; el segundo, se entiende que separó en dos partes el suyo: el texto corregido y purificado para ir a la imprenta y un manojo de páginas para ser quemadas. Pero quiso la mala suerte o la buena suerte, dependa de qué ángulo se juzgue que dichas páginas no fueran destruidas por Juan Montalvo. Él, que tanto recomienda y ordena quemarlas, no encontró tiempo para hacer lo mismo con las que estuvieron en su poder y acaso las guardó para mejor ocasión. Seis meses más tarde, caerá víctima de una enfermedad que le llevará al sepulcro y los papeles escaparon a la severa condena que les había impuesto. Quienes los retiraron, desconocieron su voluntad; antes bien los cuidaron y se encargaron de que retornaran a su tierra. Más tarde se hizo de ellos Roberto Andrade, salieron sin duda a Cuba y de allí a Nueva York donde vivía Doña Marina Andrade, la hija de Roberto; y de allí los volvió a repatriar Plutarco Naranjo, en cuyas manos están los originales. Tal el periplo de los combativos y escurridizos capítulos.⁶

Jácome Clavijo recibió de Plutarco Naranjo las copias de los capítulos que Montalvo habría eliminado del manuscrito definitivo y que pasaron a constituir el libro *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*,⁷ los mismos que se encuentran ahora en el archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca. Viajé hasta Cuenca y puede obtener una copia

5. Roberto D. Agramonte, *Montalvo en su epistolario* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982).
6. J. Jácome Clavijo, 68-69.
7. Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*. Biblioteca Letras de Tungurahua N. 35 (Ambato: Editorial Pio XII, 1995), 155.

escaneada de tales capítulos.

Con posteridad a lo que había declarado en la cita anterior, Jácome Clavijo plantea en “Apostillas a *Capítulos*” si hubo tres manuscritos, pero lo descarta rápidamente y dice que no:

¿Existieron acaso tres copias? ¿Una que sirvió para la impresión, otra que quedó en Ambato (la de Adriano), y una tercera, cuyo fragmento lo guarda Plutarco Naranjo? Pienso que no.⁸ La lógica nos dice que estos últimos son parte de los originales que el gran escritor tenía en París, para su publicación.

La teoría que pongo a consideración, y aceptaré cualquier rectificación si se demuestra que estoy equivocado, pues solo busco la verdad, Montalvo preparó su selección para la imprenta y sacó de ella páginas que por las razones que fueran decidió eliminar.⁹

Al consultar los archivos manuscritos de la Casa de Montalvo y preguntar por el manuscrito original aludido por Jácome Clavijo, me informó la Directora Académica, Lcda. Cecilia Valdez, que había dos manuscritos. Supuse en primera instancia que ese segundo manuscrito era aquel mencionado por Jácome Clavijo, es decir, el que tuvo Juan Montalvo en París y que se debió usar para el trabajo de edición e impresión y que había terminado por llegar al archivo de la Casa de Montalvo. Pero Jácome Clavijo nunca pudo estudiar este segundo manuscrito (o no hace referencia al mismo en ninguno de sus estudios dedicados a los *Capítulos* de Montalvo) porque falleció en 2001 y el manuscrito fue donado a la Casa de Montalvo en 2005. En el acta de donación de este segundo manuscrito se tiene la impresión de que se trata del “manuscrito original” final de la obra de Montalvo, es decir, el que se llevó a la imprenta francesa para su publicación. En el cuerpo del texto se explica el origen del manuscrito: “según se conoce, los originales de esta obra, luego de su publicación quedó en poder del señor Roberto Andrade, amigo personal de Don Juan Montalvo y por cuyo intermedio, y a través de sus descendientes, llegó a manos del señor Alfredo Albornoz Sánchez, quien dispuso que esta joya Montalvina sea entregada por sus hijos Alfredo y Lucía Albornoz Andrade a la Casa de Montalvo a fin de que pasen a formar parte del valioso patrimonio museológico que posee la institución”.

Pero este manuscrito, por lo que he descubierto en esta investigación, no es el manuscrito definitivo o final a partir del cual se realizó la primera edición de 1895. Al revisar someramente ese segundo manuscrito (al que denominé de ahora en adelante M2) los textos tienen diferencias frente a la edición príncipe, así como frente al primer manuscrito (al que

8. El subrayado es mío.

9. J. Jácome Clavijo, 79-80.

denomino M1), que ya estaba en la Casa de Montalvo. Por ejemplo, sobre el parlamento citado de los *Capítulos*, aquel que varía entre la edición francesa de 1895 y la barcelonesa de 1898, hay una versión previa, en M2, distinta, sin guión ni comillas, que dice:

Tan desventurado amor, o amigo, que mi penitencia se ha de prolongar allende de mis días, pues no veo que hacia mí acuda doncella ninguna con ninguna carta.

Y previamente a esta declaración de don Quijote, el manuscrito M2 incluye un texto que no consta en la edición príncipe:

Cuán tristes y largos fueron los suspiros que exhaló a pecho descubierto para honra y gloria de su princesa ausente! Y que de ayer no echo fuera, y cuan dulces quejas de su divina ingrata nos trajo a los labios el enamorado caballero! Cantó con las aves, gimió con el ... [*ilegible*], lloró con el rocío. O ninfas, decía, Napeas destes bosques, Oréades destas rocas, si en vuestra misteriosa naturaleza caben los afectos que se me vuelven inmortal en esta hora dichosa, prestad oído a un infeliz amante. Árboles, fuertes, grutas, no tendréis un ay que responda a mis lamentaciones? Y vosotros, entes invisibles, ángeles incompletos de que la atmósfera está henchida, almas peregrinas cuyo destino incierto aun no os ha dado morada eterna, decid, aterrizad, jurad si en vuestro mundo impalpable visteis nunca ni veréis ganas amor y pesadumbre como los que me acrisolan y previenen para mejor vida. Un solo corazón en las personas, una llama que abraza dulcemente dos corazones que se mueven a compás y en ritmo acorde, estos es descubrir el mundo de la felicidad. Flores destes prados, insectos destas yerbas, mariposas que circunvoláis alegres en inextricables laberintos, prestadme vuestros matices, vuestra frescura, vuestra fragancia, si desto he menester para ablandar a la divina ingrata por la cual suspiro. Esa ingrata es mi señora Dulcinea, o yo sé poco de las cosas de vuesa merced, dijo Sancho. Quién ha de ser sino ella? respondió Don Quijote; has oído que un caballero andante suspirase por más de una señora? Puede servir a varias y ha de volver por todas; el objeto de su amor es una sola.¹⁰

De manera que había muchas preguntas sin resolver. A esto se añadía el hecho de establecer la procedencia de los capítulos sueltos que Jácome Clavijo había indicado que fueron entregados por Plutarco Naranjo, a los que denomino de ahora en adelante M3S (Manuscrito 3 Suprimido). Luego de un primer cotejo, *in situ*, de los dos manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* en los archivos de la Casa de Montalvo, fue evidente que los capítulos de Plutarco Naranjo no corresponden literalmente con los de M2 ni con los de M1.

Es aquí cuando empezó a tomar forma esta investigación. Jácome Clavijo dudaba de la existencia de tres manuscritos. Mi propósito es probar que sí existieron estos tres manuscritos, cotejando los dos manuscritos

10. Se reproduce el texto manuscrito respetando la puntuación de Juan Montalvo.

disponibles (M1 y M2) con la edición príncipe. Al manuscrito M2 se le han aplicado demasiados cambios, cortes y añadidos como para ser el manuscrito final con el que se realizó la edición príncipe de 1895. Y luego señalar la importancia del material excluido por Montalvo –no solo los capítulos eliminados por Montalvo, que Jácome Clavijo denomina “capítulos olvidados” por el mismo Montalvo– y que no ha sido estudiado a la fecha.

II. Cotejo general

De este cotejo inicial entre M2 y la edición príncipe se concluye lo siguiente:

a. Los capítulos eliminados de M2 son cuatro, correspondientes a los iniciales (I, II, III y IV), por lo que el inicio de la edición príncipe corresponde al capítulo V de M2 titulado “Capítulo V. De la penitencia que a imitación de Beltenebros empezó Don Quijote de la Mancha, y de la inaudita aventura del niño expósito”. Este capítulo se terminará titulado: “Capítulo I. De la penitencia que a imitación de Beltenebros principió y no concluyó nuestro buen caballero Don Quijote”.

b. El capítulo añadido en la edición príncipe es el número XXII, que debería corresponder al XXVI de M2, cuyo texto no consta en el archivo manuscrito de la Casa de Montalvo.

c. De seis capítulos en M2 (XV, XX, XXX, XLII, LIII y LV) se desprenden dos de cada uno, tal como constan en la edición príncipe.

d. La eliminación del capítulo XI en M2 es solo numérica.

e. Si se restan los 4 capítulos eliminados, el capítulo que no se enumera y el capítulo que se añade en la edición príncipe, a los seis que se desprenden en dos, al final la numeración de M2 y de la edición príncipe coinciden.

f. Esta coincidencia general, a pesar de las eliminaciones y ampliaciones de capítulos, indican que los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, en cuanto a su parte compositiva general, no manifiesta cambios estructurales relevantes. Montalvo sostiene siempre la misma secuencia narrativa y no la altera en las distintas correcciones de sus manuscritos.

III. Triangulación de los capítulos iniciales eliminados

En el capítulo 1 de M3S (Manuscrito 3 Suprimido), y que forma parte del archivo donado por Plutarco Naranjo a la Universidad de Cuenca, se establecen varias coordenadas en relación a la ubicación de la historia

del Quijote montalvino frente al de Cervantes. Son referencias para saber en qué momento se han ubicado los capítulos o anécdotas “olvidadas” por Cervantes. También pautas vinculadas a la evolución del Quijote cervantino, cuando este empieza a tener una visión menos alucinada y más bien realista. Ya no se trata del Quijote de la Primera Parte de la novela de Cervantes, que confunde molinos con gigantes, sino del Quijote de la Segunda Parte que aunque todavía sufre alucinaciones sobre lo real, ya no confunde una venta con un castillo. En el capítulo 1 de M2 hay un diálogo entre Sancho Panza y Don Quijote:

Pero no descubro las torrecillas de plata, señor don Quijote, dijo Sancho Panza; ni enano chico ni grande puesto en las almenas que anuncie nuestra llegada con trompeta o bocina, como he oído a vuestra merced que sucede cuando a castillo llega caballero. No es castillo, respondió don Quijote; mas no por eso faltarán ocasiones para nuestra profesión.

Claramente distingue Don Quijote que “no es castillo”. En el *Quijote* de Cervantes este tipo de declaración tajante del personaje se la encuentra a partir de la Segunda Parte, en el capítulo 59: “Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos”. Pero aparte de este rasgo perceptivo del personaje hay indicios explícitos para entender la cronología en la que se inserta la narración de Montalvo. En el mismo capítulo 1 de M2 hay un momento en que Sancho declara:

Mire vuesa merced lo que hace, señor, volvió a decir Sancho: estos campesinos tienen la mano pesada y son afectos a saludar al prójimo con estacas o varapalos: testigos los yangüeses.

La alusión a los yangüeses se refiere a los capítulos 10 y 15 de la Primera Parte del *Quijote* de Cervantes. La reiteración de episodios anteriores es un procedimiento frecuente en Cervantes para que el lector retenga acontecimientos del pasado frente a la acumulación de episodios, incansante en el *Quijote*, y tenga un sentido de continuidad debido a la imposibilidad de controlar el tipo de intervalos o intermitencias en la lectura de la historia. En el caso de Montalvo estas reiteraciones tienen una función doble. Cumplen, sí, con evocar el sentido de la secuencia novelística –remite a la diégesis del *Quijote* y a sus coordenadas temporales– pero, además, son indicios apelativos al intertexto: es un texto que remite al otro texto, el fundacional, el de Cervantes.

En el capítulo 3 de M2, Sancho alude al episodio de la reina Micomicona y el asunto de las barbas:

Paréceme, señor Don Quijote, que vuesa merced pidió encarecidamente al gentil hombre de la princesa Micomicona, le diese la receta de pegar barbas, para lo que se le pudiera ofrecer en las aventuras: de pegárselas a quien se le han caído a darlas a quien no las tiene, no va mucho; y vuesa merced acaba de proponer que no es de su pertenencia al dar barbas a nadie, sino el quitarlas.

Esto alude al capítulo XXIX de la Primera Parte del *Quijote* de Cervantes donde se refiere a lo que dice Sancho y que Don Quijote quiere aprender la fórmula del cura.¹¹

Por lo tanto, el Quijote de Montalvo pertenece a la etapa final de la evolución de los personajes cervantinos: Sancho cada vez está más qui jotizado y don Quijote empieza a poner un pie en una realidad que se le presentará abruptamente en los episodios finales en Barcelona. Pero aquí Montalvo establece el límite para su narración, porque, como indiqué, Barcelona nunca aparece en la novela de Montalvo. El *terminus ante quem* es elíptico: no se menciona Barcelona y don Quijote todavía no regresa a su pueblo. Incluso se produce un combate adicional con Sansón Carrasco, sumándose a los dos que han ocurrido en la novela de Cervantes. El primero había sido aquel en que Carrasco se hace pasar por el Caballero de los Espejos, y el último, en Barcelona, cuando Carrasco se hace pasar por el Caballero de la Blanca Luna. En el primer combate vence Don Quijote y en el último vence Carrasco, que tiene como consecuencia que Don Quijote vuelva a su pueblo. Hasta aquí la novela de Cervantes. El combate añadido por Montalvo –capítulo LVI: “De la nunca vista ni oída batalla que de poder a poder se dieron el genuino y el falso Don Quijote” –, ocurre antes del combate de Barcelona. Carrasco ya no asume un nombre cualquiera de caballero, sino el de Don Quijote de la Mancha. La implicación de sentidos en esta elección del nombre y la introducción de un combate adicional es toda una operación interpretativa por parte de Montalvo, en la que no me extendo ahora por cuestión de espacio. Lo que importa señalar son las coordenadas temporales y espaciales.

Hay matices que conviene señalar para comprender lo que revela el cotejo entre los distintos manuscritos (M1, M2, M3) y la versión príncipe publicada en 1895. En M3S, Montalvo elimina la alusión a los yangüeses (el texto tachado: “testigos los yangüeses”). Hay que tener presente que en el tiempo de la escritura de M3S ya han pasado muchos años que Montalvo corrige su novela. Ha realizado dos versiones manuscritas completas.

11. M. de Cervantes, 275.

Claramente sabe cómo es la relación con la diégesis de Cervantes y dónde está ubicado su personaje. En el mismo capítulo I de M3S Montalvo también tacha el siguiente texto que corresponde a las palabras de su don Quijote presentándose ante el párroco del pueblo al que han llegado:

No en vano cargamos espada los andantes, y así acorremos al afligido en su cuita, como volvemos por nuestras propias e inalienables exenciones.

Que Montalvo haya querido tachar ambos textos para el primer capítulo de su novela sugiere que le parecía una explicación excesiva para entender las coordenadas temporales en las que ubicaba su historia. La única que deja es la alusión al fracasado gobierno de Sancho Panza en la ínsula Barataria, y que considera suficiente para que el lector de Cervantes pueda ubicar en qué punto de la historia se encuentra la versión de Montalvo.

Pero finalmente este capítulo I de MS3 fue eliminado, junto con los capítulos II, III, IV, XIII, XXXVIII y XLVII, de manera que la edición príncipe arranca, como dijimos, en el capítulo V de M2.

IV. Cotejo a cuatro bandas

Solo hay dos posibilidades de comparación a cuatro bandas entre M1, M2, M3S y la edición príncipe. Es decir, textos que se han mantenido en los cuatro estadios de la novela de Montalvo. Estos capítulos son decisivos porque permiten establecer claramente el proceso de los mismos y definir si en efecto existió un tercer manuscrito, especialmente en la transición entre los seis capítulos sueltos de M3S, que es la última etapa conocida y asequible de las correcciones de Montalvo. ¿Cuáles son los capítulos que se pueden comparar entre las cuatro versiones?

Son dos: el capítulo VIII y el XXXV de la edición príncipe. El capítulo VIII tiene la misma numeración de capítulo XIII en los manuscritos y el capítulo XXXV está numerado en M1 como XXXII, y en M2 y M3S como capítulo XXXVIII.

**Cuadro sinóptico de fragmentos del capítulo VIII de los
Capítulos que se le olvidaron a Cervantes y las versiones previas**

M1 Capítulo XIII	M2 Capítulo XIII	M3S – Archivo PN Capítulo XIII	Edición Príncipe Capítulo VIII
<p>Si el <u>huésped de Don Quijote</u> se daba la mano con <u>Harpagon</u>, mucho que lo afirman las historias; pero es lo cierto que ese día todos nadaban en la <u>abundancia</u>, pues a fuero de ingenioso el cura había imaginado el modo de servirse un banquete a ninguna costa; y era imponer sobre sus feligreses una <u>contribución de guisados</u>, con decir que era cosa de la Iglesia, y que yendo la Virgen en persona por la madera, <u>sería poco cristiano el no festejarla</u> con alguna piadosa demostración a su regreso. (...)</p>	<p>Si el <u>huésped de Don Quijote</u> se daba la mano con <u>Harpagon</u>, mucho que lo afirman las historias; pero es lo cierto que ese día todos nadaban en la <u>abundancia</u>; pues a fuero de ingenioso el cura había imaginado el modo de servirse un banquete a ninguna costa; y era imponer sobre sus feligreses una <u>contribución de platos de todo linaje</u>, con decir que era cosa de la Iglesia, y que yendo la Virgen en persona por la madera, <u>sería poco cristiano el no festejarla</u> con alguna piadosa demostración a su regreso. (...)</p>	<p>Si el <u>huésped de don Quijote</u> se daba la mano con <u>Harpagon</u>, mucho que lo afirman las historias; pero es lo cierto que ese día todos nadaban en la <u>abundancia</u>; pues a fuero de ingenioso, el cura había imaginado el modo de servirse un banquete a ninguna costa; y era imponer sobre sus feligreses una <u>contribución de platos de todo linaje</u>, con decir que era cosa de la Iglesia, y que yendo la Virgen en persona por la madera, <u>sería poco cristiano el no festejarla</u> con alguna piadosa demostración a su regreso. (...)</p>	<p>¹²Si el <u>santo hombre de vicario</u> se daba la mano con <u>Harpagón</u>¹³, mucho que lo afirman las historias; pero es lo cierto que ese día todos nadaban en la <u>abundancia</u>; pues a fuero de ingenioso, el cura había imaginado el modo de servirse un banquete a ninguna costa; y era imponer sobre sus feligreses una <u>contribución de platos de todo linaje</u>, con decir que era cosa de la Iglesia, y que yendo la Virgen en persona por la madera, <u>sería poco cristiano no festejarla</u> con alguna piadosa demostración a</p>

12. Se ha eliminado todo el texto previo que consta en los manuscritos.

13. En los tres manuscritos el nombre Harpagón no tiene acento, porque Montalvo usa el nombre francés del personaje de Molière, *El Avaro* (1668), que no lleva acento. Probablemente el acento en la edición príncipe ha sido colocado por el corrector de estilo del español de la imprenta de Besanzón.

<p>A una impuso las sopas, a otra los asados; a esta los rellenos, a esa las ensaladas; las tortas a cual, los dulces a tal; a la de acá el pan, á la de allá el vino; y así fue la <u>persuación de su habla</u>, que consiguió de sus oyentes hasta mistelas finas y toda clase de sainetes y bocadillos de reina, ofreciendo sacar del purgatorio <u>treinta o cuarenta almas de una hecha</u>.</p>	<p>A una impuso las sopas, a otra los asados; á esta los rellenos, á esa las ensaladas; las tortas á cual, los dulces a tal; á la de acá el pan, á la de allá el vino; y así fue la <u>persuación de su habla</u>, que consiguió de sus oyentes hasta mistelas finas y toda clase de sainetes y bocadillos de reina, ofreciendo sacar del purgatorio <u>treinta o cuarenta almas de una hecha</u>.</p>	<p>A una impuso las sopas, a otra los asados; a ésta los rellenos, a ésa las ensaladas; las tortas a cual, los dulces a tal; a la de acá el pan, a la de allá el vino; y así fue (...)</p> <p>[no hay más texto en el manuscrito]</p>	<p>su regreso. (...)</p> <p>A una impuso las sopas, a otra los asados; á ésta los rellenos, a ésa las ensaladas; las tortas a cual, los dulces a tal; a la de acá el pan, a la de allá el vino; y así fue la <u>vehemencia de su palabra</u>, que consiguió de sus oyentes hasta mistelas finas y toda clase de sainetes y bocadillos de reina, ofreciendo sacar del purgatorio <u>el número de almas que fuere menester</u>.</p>
--	--	---	---

En la comparación del capítulo VIII de la edición príncipe solamente podemos percibir ligeras correcciones que bien podrían haber sido aplicadas por un corrector o editor del manuscrito, ya que Montalvo murió antes del proceso de publicación de su novela. Pero en el caso de la segunda comparación, la del capítulo XXXV de la edición príncipe, *se puede confirmar que sí existieron tres manuscritos*: en el paso de la tercera versión, la de M3S a la edición príncipe, hay un añadido que Montalvo no pudo aplicar directamente sobre el proceso de edición por su muerte. Corresponde al añadido subrayado en el cuadro sinóptico: “Sin ser poeta era humanista; su profesión, aunque no su talento, la crítica literaria; y él, tan prolijo, tan sumamente prolijo, que en lo hondo del mar cogía un infusorio”.

Cuadro sinóptico de fragmentos del capítulo XXXV de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y las versiones previas¹⁴

M1 Capítulo XXXII	M2 Capítulo XXXVIII	M3S Capítulo XXXVIII	Edición príncipe Capítulo XXXV
<p>Hablóse de puntos varios, i <u>de una en otra vinieron a discutir</u> el tan ameno de las letras humanas, como que el <u>marqués de Coeentaina Parambaina</u> tiraba siempre a esa materia, donde su erudito ingenio solía dilatarse en <u>oración sublime</u> <u>explayada</u> <u>i sublime</u>. Varias veces coronado en el seno del hogar doméstico, su fama entre los suyos era de gran filósofo i poeta; ni él la daba por menos, y se ponía sobre todos, rebajando a los demás hasta verlos para bajo, aun cuando para esta superioridad hubiese de encaramarse</p>	<p>Hablóse de puntos varios, y <u>de una en otra vinieron a discutir</u> el tan ameno de las letras humanas, como que el <u>marqués de Parambaina</u> tiraba siempre á esa materia, donde su erudito ingenio solía dilatarse en <u>oración explayada</u> <u>y grandiosa</u>. Varias veces coronado en el seno del hogar doméstico, su fama entre los suyos era de gran filósofo y poeta; ni él la daba por menos, y se ponía sobre todos, rebajando a los demás hasta verlos para bajo, aun cuando para esta superioridad hubiese de encaramarse sobre un asno. Ni</p>	<p>Hablóse de puntos varios, y <u>de una en otra vinieron a discutir</u> el tan ameno de las letras humanas, como que el <u>marqués de Parambaina</u> tiraba siempre á esa materia, donde su erudito ingenio solía dilatarse en oración explayada y grandiosa. Varias veces coronado en el seno del hogar doméstico, su fama entre los suyos era de gran crítico y poeta; ni él la daba por menos, y se ponía sobre todos, rebajando a los demás hasta verlos para bajo, aun cuando para esta superioridad hubiese de encaramarse sobre un asno. Ni</p>	<p>Hablóse de puntos varios, y <u>de uno en otro vinieron á parar en</u> el tan ameno de las letras humanas, como que el <u>marqués de Huagrahuigsa</u> tiraba siempre á esa materia. <u>Sin ser poeta era humanista; su profesión, aunque no su talento, la crítica literaria; y él, tan prolijo, tan sumamente prolijo, que en lo hondo del mar cogía un infusorio.</u>¹⁵ Es propia de los malos críticos la habilidad para descubrir los defectos insignificantes, y propio de los escritores vulgares y ruines el odio por los que gozan de más</p>

14. Los textos han sido tachados por Juan Montalvo.

15. Este texto destacado ha sido añadido y no consta en M3S.

<p>sobre un asno. Ni Virgilio Marón salía con bien de sus manos, siendo el censor como era tan prolijo y minucioso, que en el centro del mar [aquí concluye el manuscrito en M1]</p>	<p>Virgilio Marón salía con bien de entre sus manos, siendo el censor como era, tan prolijo y minucioso, que en el centro del mar cogía un infusorio, y cortaba un cabello en el aire de manera que no mostrara tanto garbo y desenfado. Es propia de los malos críticos la habilidad <u>para descubrir los defectos más ocultos.</u></p>	<p>Virgilio Marón salía con bien de entre sus manos, siendo el censor como era, tan prolijo y minucioso, que en el centro del mar cogía un infusorio, y cortaba un cabello en el aire de manera que no mostrara tanto garbo y desenfado. Es propia de los malos críticos la habilidad <u>para descubrir los defectos más ocultos.</u></p>	<p>consideración que ellos.</p>
--	---	---	---------------------------------

Montalvo debió dejar una versión manuscrita final y es de la que no se tiene noticia. Al sacar los capítulos de M3S, Montalvo debió introducir los capítulos corregidos de los que deriva la versión que se publica en la edición príncipe. Esto porque Montalvo, tal como ha relevado el estudio sobre los manuscritos, trabajaba por cuadernillos numerados a mano y que insertaba o extraía de su archivo.

Estas comparaciones a cuatro bandas sirven para evidenciar la participación que pudo haber tenido el corrector que contrató el comité responsable de la gestión de la edición de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. El resultado en términos cuantitativos de las diferencias en palabras entre M2 y la edición príncipe es la siguiente:

La edición príncipe de los *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*, sin contar el prólogo de “El Buscapié”, que en realidad es un texto que pertenece a los Siete tratados, tiene una extensión de **105.000** palabras.

El manuscrito de M2, el que se ha considerado hasta ahora el manuscrito original final de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, tiene **184.000** palabras.

Si se restán las 105.000 palabras que tiene la edición príncipe a las 184.000 palabras de M2, entre eliminaciones y correcciones, *Montalvo*

redujo en 79000 palabras los Capítulos para la edición príncipe.

La reducción de Montalvo no fue de la tercera parte como escribió en la citada carta a Adriano Montalvo, sino que redujo mucho más.

Aún en el caso de que un corrector se hubiera tomado la libertad de editar, corrigiendo y eliminando tal cantidad de palabras, no se pueden pasar por alto los añadidos que existen entre M2 y la edición príncipe. En resumen, no fue este corrector el que estableció los cambios finales, porque hay demasiados descartes de M2 y, a su vez, hay añadidos muy complejos.

V. Análisis comparativo de los textos eliminados

Prácticamente todos los capítulos de M2 han sufrido reducciones al momento de pasar a la versión final de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.

Hay tres criterios básicos seguidos por Montalvo para su corrección final.

El primer criterio es un tipo de eliminación por excesivas digresiones entre don Quijote y Sancho Panza. Puede verse esto en el capítulo XIX de la edición príncipe (capítulos XXII en M2). Así también se eliminan historias breves o digresiones que no aportan mayormente a la secuencia del momento. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo XXV de la edición príncipe, correspondiente al capítulos XXIX de M2. En la casa del personaje de Don Prudencio Santivañez hay una conversación en la que Alejo Mayorga terminará pidiéndole a don Quijote que lo convierta en caballero andante. En M2, antes de esta petición, hay un desafío a don Quijote por parte de Alejo Mayorga (que en M2 se llama Ignacio). La razón para eliminar esta escena del desafío es que resulta arbitraria y gratuita y no hay suficiente transición en la misma para pasar de la cólera a la supuesta devoción por don Quijote.

El segundo criterio está basado en eliminar referencias que no corresponden a la manera en la que Cervantes las usa en el *Quijote*. Por ejemplo, en el capítulo XXXV de la edición príncipe se elimina la mención a Lope de Vega que sí consta en el capítulo XXXVIII en M2. En el *Quijote* de Cervantes nunca se menciona a Lope de Vega. No se trata de una omisión más. Lope de Vega fue un antagonista de Cervantes y existe la conjetura de los cervantistas de que detrás del *Quijote* de Avellaneda podría encontrarse Lope de Vega. En cualquier caso, Montalvo evita romper las coordenadas espacio-temporales y culturales de la diégesis quijotesca.

El tercer criterio consiste en eliminar textos en los que abunda

la presencia del narrador autorial, recurriendo al mismo procedimiento estilístico del Montalvo de los *Siete tratados*. Anderson Imbert ha destacado estos procedimientos estilísticos de Montalvo.¹⁶ Se trata de una articulación de unidades melódicas compuestas de cadencias, anticadencias, suspensiones, semi-cadencias y semi-anticadencias. Como lo señala Anderson Imbert: “la construcción fonológica de la oración de Montalvo tiende, por lo general, a combinar numerosos grupos fónicos en períodos destacados con amplios intervalos y trabados entre sí artificiosamente”.¹⁷ Esta modulación rítmica se produce, sobre todo, en momentos digresivos de tipo reflexivo o ensayístico. Uno de estos procedimientos estilísticos consta en los siguientes fragmentos de largo texto eliminado del capítulo VIII de la edición príncipe, pero que sí consta en el correspondiente capítulo XIII en M2, donde se repite rítmicamente la definición de la avaricia:

La avaricia suele ser algo sacerdotal: se inclina a alojarse en los cuartos [...] La avaricia es insaciable, porque teme oler al dinero que cuenta cada noche [...] La avaricia es ignorante, no sabe que en pudiendo dar hoy mismo, no decimos: “Vuelve, mañana te daré.” [...] La avaricia es muy despreocupada [...] La avaricia duerme poco, es vigilante [...] La avaricia tiene esta propiedad, y en grado superior, endioso al objeto de su cariño, bien que su culto es antirreligioso [...] La avaricia detesta el lujo [...].¹⁸

De igual manera se ha eliminado el siguiente fragmento que consta en el capítulo XLIV de M2:

El hijo de la partera supo que un ser todopoderoso regía el universo; supo que el hombre era un conjunto de alma y cuerpo y que el alma era inmortal; supo que el mundo estaba sujeto a leyes generales; que los entes vivían y las cosas existían debajo del imperio desas leyes; supo que la virtud era más que el poder, la sabiduría más que la fuerza [...] supo que los malos eran los más desdichados de los hombres, por felices que pareciesen; supo que el género humano debía entrar primero en nuestra cuenta, después la patria, después la familia, después el individuo.¹⁹

Que Montalvo elimine de la corrección final de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* estos textos modulados y el recurso repetitivo y progresivo de sus largas digresiones cumplen el propósito de mantener la autonomía de la diégesis cervantina. No quiere romper la eficacia del relato por expansiones impertinentes. No hay, por lo tanto, un exceso de alardes retóricos, más acorde a la prosa eficaz de su última etapa, la de los

16. Enrique Anderson Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (Medellín: Editorial Bedout, S.f.).

17. *Ibid.*, 159.

18. Manuscrito M2, capítulo XIII. Los subrayados son míos.

19. Los subrayados son míos.

artículos de *El espectador*.

A esto se añade la eliminación de las intromisiones autoriales excesivas. Si bien Cervantes también hace intromisiones autoriales, estas apenas aluden a las explicaciones sobre la manera de proceder de Cide Hamete Benengeli, o bien cuando explica un vacío o laguna en el texto árabe de aquel. En M2 hay textos que Montalvo decidió eliminar porque la intromisión autorial era demasiado personal y enfática.

VI. El comentario autorial de Montalvo sobre Ignacio de Veintemilla

Sin embargo, hay una irregularidad en ese distanciamiento omnisciente en los *Capítulos*, y que es el único momento donde explícitamente el autor hace acto de presencia y revela el nivel extradiegético desde el que escribe. Ocurre en el Capítulo XLVI de la edición príncipe, que corresponde al Capítulo XLVIII de M2, donde se toca el tema de Ignacio de Veintemilla. Es una nota colocada posteriormente a 1872, año de escritura de M2, porque Veintemilla gobierna entre 1878 y 1882. Eso explica que el político ecuatoriano no esté mencionado ni en M1 ni en M2. Y que, nuevamente, refuerza la hipótesis de la existencia de un tercer manuscrito. Dice Montalvo en el comentario añadido:

“Don Quijote encontró ya un bandido colgado en un árbol. En las varias ocasiones que he repasado estos “Capítulos”, he cambiado ó suprimido todo lo que pudiera parecer imitación de otras escenas de Cervantes: ahora no me es posible; y sin ánimo de imitar, dejo en pie este pasaje, por fuerte necesidad de la justicia.”²⁰

Con este elemento, se puede corroborar que sí hubo un manuscrito completo intermedio entre M2 y la edición príncipe, y no solamente los seis capítulos sueltos de M3S.

VII. Conclusiones

Debido al descubrimiento de la gran extensión de los textos eliminados de M2, me he encontrado con que la amplitud del mismo abre un campo de estudio mucho más vasto de lo que supuse al principio de esta investigación. Este material descartado pone de manifiesto que Montalvo cuidó la fluidez narrativa y estilística de sus *Capítulos*, y permite extraer las siguientes conclusiones:

20. J. Montalvo 1895, 329. El subrayado y destacado es mío.

a) El volumen de textos eliminados de M2 del archivo de la Casa de Montalvo en Ambato, frente a la edición príncipe de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de 1895, es del orden de las **79.000 palabras**. A esto se suma que hay textos añadidos en la edición príncipe que no constan en M2, y muchos menos en M1, que es apenas un primer borrador. Montalvo corrigió notablemente el manuscrito M2 entre 1872 y 1889, poco antes de su muerte en 1889: un total de 17 años.

b) En las eliminaciones de Montalvo se han reducido notablemente las partes discursivas. De igual manera se ha atenuado el estilo recargado y digresivo de Montalvo, evidenciando una evolución en su escritura. Hay una atenuación de la sátira de un *roman à clef* novela en clave para atacar a figuras literarias y políticas de su tiempo. Sobre todo con la eliminación de la figura de Juan León Tocho (Juan León Mera), mientras que mantiene la de García Moreno.

c) Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* no buscaban ser solamente un sofisticado ejercicio de la lengua y un tratado de moral. Montalvo estaba buscando la manera de hacer con su experimento imitativo una novela coherente, y no solamente una “continuación”. Establece, *avant la lettre*, complejos nexos intertextuales, como lo demuestran las sostenidas coordenadas de la ubicación temporal de su Quijote, insertado en la diégesis de la Segunda Parte de la novela de Cervantes, con todas las implicaciones de sentido en ese momento del mundo quijotesco.

d) Por la evidencia de los textos eliminados y corregidos que se han establecido en esta investigación, debió existir un tercer manuscrito completo de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. El comité encargado de la publicación de los Capítulos utilizó un tercer manuscrito del cual no se tiene noticia. Únicamente se dispone de los pocos capítulos que donó Plutarco Naranjo a la Universidad de Cuenca. Por lo tanto, el manuscrito M2 que está en la Casa de Montalvo no puede ser tomado como el definitivo.

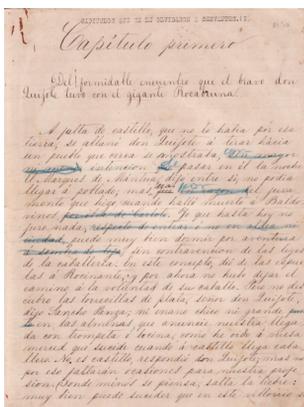
e) Si bien la edición de Ángel Esteban es la única edición crítica, se trata de una edición que no ha cotejado la edición príncipe de 1895 ni los dos manuscritos (M1 y M2) de los archivos de la Casa de Montalvo.

f) Se abre un campo de estudio y análisis sobre los textos eliminados de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* que constan ahora en los archivos digitales de la biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito.

Bibliografía

- Agramonte, Roberto D. *Montalvo en su epistolario*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982.
- Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Editorial Bedout, S.f.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Círculo de Lectores, 2015.
- Jácome Clavijo, Jorge. *Tras las huellas de Montalvo*. Tomo I. Quito: Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello (IPANC), 2007.
- . ed. *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*. Biblioteca Letras de Tungurahua N. 35. Ambato: Editorial Pío XII, 1995.
- Martínez-Bonati, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Besanzón: Imprenta de Pablo Jacquin, 1895.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1898.
- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Puebla: Editorial Cajica, 1965.
- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Manuscritos 1 y 2 de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, pertenecientes al archivo de la Casa de Montalvo en Ambato. Archivo digitalizado en formato jpeg, Quito: Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

Página 1 de M3S de los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.



**Mónica Ojeda,
Nefando,
Barcelona, Candaya,
2016, 206 p.**

Lo coherente al referirnos a una novela como *Nefando*, sería callar. Detener lo que se quiere decir luego de leer ese maremoto de palabras acuosas que nos inundan. Hacer lo contrario a lo que se sugiere en el mismo libro cuando se refiere a un grupo de personas que veía películas y que sufría el impulso de tener que comentar casi cada escena. Eso es casi un arrebató de chismógrafo, algo que el voyeur deplora pero ansía poder contar. Con esta novela de Mónica Ojeda sucede algo que quizá lo dijo Bob Dylan con mejor acento: un artista es aquel que, como Shakespeare, crea artistas. Las ganas locas, ubérrimas de soltarse a escribir sobre el papel, de encontrarle la quinta punta a

la página, son las que nos quedan luego de leer *Nefando*.

Sí, *Nefando*, que quiere decir indigno, que quiere decir vergonzoso. Pero ¿indigno de quién y a quién le causa vergüenza? ¿Vergüenza del lector?, puedo asegurarles que en lo absoluto. ¿Indignación de cada uno de sus personajes que son tan de verdad que parecen ficción? Esta es una novela que tiembla la vena y luego la toca, así tiemblan las vísceras los violinistas excelsos, así tiemblan sus cuerdas bucales los contratenores, así alistan sus lenguas los impertinentes y así aguzan su oído los que nos juzgarán.

Pues uno debería detenerse. Es que *Nefando* es un juego que no es un juego, un no-juego, si es que eso es posible. Un juego para mirones, para quienes quieren estar quietos y contemplar. Me remonta de inmediato a esa serie televisiva, magnífica por donde la viere, de los años noventa llamada Seinfeld, que fue ideada

sobre la base de la nada. ¿De qué trataba?, acerca de nada. ¿Y nada no era el nombre de Ulises, del gran aventurero, del hombre que encumbró montes y asesinó bestias, del gran viajero? Este juego, un juego mordaz en el cual caeríamos atrapados todos nosotros si fuéramos más humanos, como los personajes literarios con cuyos lenguajes brutales, sanguinolentos, a ratos escatológicos agobian a las páginas de esta novela, pues este es un juego en el que el juego es jugar. No hay más. Arte por el arte, al puro estilo Mallarmé. Se hizo Nefando para hacer Nefando, se lee. Y es un eco de Nínive, la Nínive bíblica, la de Jonás, del Jonás que habitó una ballena, que fue construida para construir algo. Es entonces, cuando una novela apunta tanto al blanco y da en este con tal precisión que termina por enrojercerlo, en que me inquieto por saber cuánto una novela de esta estirpe puede ser aceptada por el público lector en general. Porque si algo admitiré es que la hallé reconocible, la hallé muy nuestra. Y no hay nada que sea más nuestro que lo que hacemos a solas, en medio de la oscuridad. Es una novela en la cual sus “participantes” están constantemente queriendo, intentando, soñando en bajar las luces, en que los quejidos placenteros suplanten por fin al falso verbo barroco y regado que finge ser orgásmico o letal. Otro

ejemplo que cabe al dedillo: Tristán e Iseo no se aman, ellos aman el amor, y actúan como si hubieran comprendido que todo cuanto se opone al amor lo garantiza e incluso lo consagra, lo exalta hasta el infinito. He aquí la forma que tienen de contrarrestar a la muerte.

Y es que no se puede alegrar que en estas páginas falte amor. Contrariamente, el amor cunde (perdón el eufemismo), un amor, eso sí, muy pensado, y por eso muy “sexualizado” y llevado a sus propios límites. ¿Y si fuera verdad lo que dicen las imágenes burdas que se multiplican en Facebook de que el límite es uno mismo? ¿Eso quiere decir, como en Nefando, que nos llevan hacia el fondo de nosotros?

A propósito, una joya, suerte de paráfrasis kafkiana; página 116:

“No quiero nada que me aleje de la vida”, escribió Eduardo, “pero lo que acerca a ella es lo que arrastra hacia la muerte”.

Como esta, se pueden ubicar sin mayor problema varias frases sentenciosas y espléndidas desperdigadas como miguitas para atraer palomillos cabeceadores, por todo el libro, salpicadas como las pecas de alguna chiquilla de tez argéntea. Asimismo nos recuerda verdades contundentes:

“El monstruo creado por Victor Frankenstein es horrible porque a los ojos de los demás es

pura y mera carne sin lenguaje.”

Nefando es una novela compleja, delicada. En sus entrañas se entrelazan varios léxicos del castellano. Parece como si la escritora la hubiera tejido de diferentes matices, texturas, sentidos, dándole la propiedad de lo que tiene que ser hoy en día un laberinto, un enredo de lo que hay. Ya nadie piensa como Dédalo o los que querían emparedar al Minotauro en un arquitecto cuyos planos sean pletóricos. Ahora, para extraviar al Minotauro, se lo echa en medio del tumulto y a ver qué coge y quién se salva. ¿Redentor, Heracles, Teseo?, en la televisión.

La desfragmentación en la cual la autora sumerge a la novela la vuelve atractiva, ciertamente, pero es aquí mismo donde radica su mayor dosis de complejidad. La novela, como toda buena obra de arte, necesita de su lector, o traductor, si se quiere. Ojeda la manufactura a la manera en que lo hace Roberto Calasso en *La ruina de Kasch*, o quizá, muy remotamente, como anheló James Joyce su *Ulises* y terminó por concretarlo en ese otro magma verbal que se llama *Finnegans Wake*. Y es entonces cuando Mónica Ojeda nos da señales de que sabe muy bien de qué va el ritmo de una narración, porque quizá eso sea lo más destacable de esta novela que tiene múltiples atributos, su ritmo, el aliento de los personajes que

hablan y “dicharachean” insólita, abiertamente sobre su sexualidad, sobre sus sentimientos más bajos, acerca de los sueños incumplidos, y no olvidan entrometer algo de poesía, para que la vida no parezca tan políticamente incorrecta.

Mónica Ojeda sabe mirar. Luego señalarlo con el dedo. Acusándolo o indicándole que es suyo. Dice uno de sus personajes que de tanto observar le pareció ver que el vello púbico de la dormida crecía. Cada vez estoy más convencido que el devenir de la literatura ecuatoriana, de sus novísimos representantes, como es el caso de Mónica, tiene como factor común el dejarnos la sensación, tras leerlos, de que son asiduos de esconderse en el clóset de la mujer amada para verla soñar a sus anchas, aguantando la respiración, moviéndose con sigilo, inventándose los sueños ajenos.

Eran las doce de la noche cuando cerré *Nefando* por primera vez. Había leído sin interrupciones hasta la página 71. Levanté la cabeza hacia la ventana que me mostraba algo que estaba en algún lugar pero que no sabía qué era. El cielo estaba roto, como la carne de los personajes secundarios, esos que esperan su turno para saltar a escena y de tanto esperar brincan al menor descuido y tropiezan y se rasmillan las piernas y vuelven rengueando a su sitio, bajo la mirada enfurecida de su creador. Yo pensaba en la

serpiente de Quetzalcoált, en mis conocidos que viven en Barcelona y si alguno de ellos habrá leído *Un mundo feliz*. Luego supe algo que no sabía hasta entonces y que el libro me iría revelando en los siguientes días en que lo abordé: que nunca había jugado un juego de vídeo y que afortunadamente no supe de *Nefando*, porque habría sido su incondicional.

Estos hombres, estas mujeres, sus presas y sus variantes saben algo maravilloso, saben que bigamia es amar y soñar. Y que hacerlo a la vez nos mantiene con los deditos ansiosos y las palmas picándonos, sabiendo que a nuestras manos les falta algo, acaso esta novela. Mónica Ojeda ha armado el caos. Lo ha hecho aprisa. Un caos que de tanto regodearse en sí mismo deviene orden. Lo hace para pedirle que no la vea todavía y que le permita decir lo que las palabras todavía no saben decir.

Carlos Vásquez

**Ernesto Carrión,
Tríptico de la ciudad,
Guayaquil, Manzana
Bomb! Ediciones,
2016., 188 p.
Ciudad pretexto,
Guayaquil, Manzana
Bomb! Ediciones,
2016, 94 p.**

El irreverente y prolífico Ernesto Javier Carrión Castro (Guayaquil, 1977) ha pasado de una radicalidad lírica militante del descaro, sustentada en más de quince libros de poesía, a la construcción de un mundo narrativo, procedente de recursos vitales propios y con un ánimo de saldar cuentas con el pasado, puesto que navega en aguas de la ambigüedad entre lo que sucedió y lo que narra en la ficción novelesca, entre historia y ficción. De igual modo, la acumulación de galardones (doce hasta ahora) ha conllevado que Carrión deje de ser el *enfant terrible* de las letras ecuatorianas, una alternativa a los cauces del discurso literario convencional y obtenga un lugar propio en el canon ecuatoriano actual, alentado por los medios de comunicación pero no por la escasa crítica académica.

La novela *Tríptico de la ciudad*, publicada por la ecuatoriana

Manzana Bomb! Editores, está protagonizada por Pablo Paredes, un estudiante de Psicología, y por Mariano Torres, estudiante de Comunicación Social, “flaco, de cabello negro y ensortijado que acomoda debajo de una boina que usa, de modo permanente, al estilo del Che”. Mientras Pablo pretende hacer un documental de fin de carrera sobre la transexualidad en Guayaquil, Mariano se enrola en un trabajo sobre los días que el Che pasó en la ciudad costera en 1953 y ambas investigaciones se cruzan hasta el punto de conectar al Che con los homosexuales guayaquileños.

En el ambiente de Guayaquil flotan sin rumbo cadáveres sin rosas, pero con resaca de madrugada urbana y teñidos por la penumbra de un bar. Guayaquil es una marea que cubre en una noche las huellas de otras mareas sobre el conflictivo asfalto de la vida, borradas sin dejar rastro ni delatar al autor. Guayaquil es “una ciudad que no quiere mirar de frente su reflejo”, un municipio de “dibujo apabullante y caluroso” y esta obra muestra ese Guayaquil abrasado, de las pensiones baratas y de los pésimos jugos de naranja, de ese Guayaquil indolente que aguarda la puesta del sol, guarecido por palmeras y atiborrado de aire estancado, de ese Guayaquil donde las ratas pasean por el malecón bordeando bultos en venta. Carrión se conforma con exponer

Guayaquil mediante la percepción de lo narrado a partir de una anécdota al mismo tiempo real e inventada, que va incrementando el oropel narrativo. Historia y ficción. La Newyorkina, Valeska y Marilyn son nombres de personajes travestidos y por medio de ellos Carrión saca a la luz la impunidad de las muertes de los transexuales, que la sociedad orilla. Violencia y deseo. Un diálogo con la vida, un diálogo con la realidad, pero no un diálogo con Guayaquil porque no es esta la crónica de un tiempo ni de una ciudad, porque no se cuestiona la esencia de una ciudad inevitable y porque la única ciudad real es –y es solo– la que llevamos dentro. Capítulos alternados, vidas entrecruzadas y dos personajes, Mariano y Pablo, que deambulan por los recodos de un pensamiento disparatado poco convincente por sí mismo, un artefacto poco pertinente que busca “la materia disfrazada de la historia y su corteza real” en palabras de Pablo.

La consolidación de la identidad del Che emparentada con el ánimo revolucionario aún soslayado implica una evolución que confunde a nuestros protagonistas, porque no hallan el detonante de la misma y no descubren el papel que juega Guayaquil en todo esto, aunque sí saben que en Guayaquil el Che modifica el rumbo de su vida, cambia un trabajo en Venezuela por presenciar la revolución en

Guatemala, que le llevará a conocer a Fidel Castro. Ernesto Carrión narra lo que su desobediencia constructiva le dicta, lo que su terapia vital le hace escribir y lleva a cabo unas precarias expediciones de la memoria por los paisajes del pasado a modo de rendición de cuentas.

William Lee Burroughs, trasunto de William S. Burroughs, homosexual adinerado, elegante heroinómano, y Ernesto Guevara, de 25 años, andrajoso y mísero, protagonizan *Ciudad pretexto*, segunda obra de la trilogía. Lee era “extremo, arrebatado y polémico” a ojos de Guevara y este es un alergólogo argentino de paso por Guayaquil. Los dos son escritores por convicción y aventureros de diferente condición. Si Guevara gusta de Jack London y Walt Whitman, Lee gusta de buscar “la acción invisible de la psiquis” y cree que la vida se asemeja a la continua extinción del presente; si Ernesto busca construir su yo, Lee intenta mediante artificios estupefacientes revisar su pasado, ese pasado que no se puede modificar, para entenderse mejor; si Ernesto pretende “desplazarse a otro país para mirar otra realidad con los mismos ojos y luego conseguir unos ojos nuevos para mirar el recorrido y entender el viaje”, Lee obedece al sistema impresión-emoción-experiencia siendo la experiencia el particular modo de conocerse y reconocerse

en el mundo que le rodea, en lo pasajero.

A Ernesto “le interesaba alcanzar una identidad como un blanco río que se remontara por todas partes”, a Lee “la realidad destruida por la realidad. Exterminarla dentro de un texto. O ser yo mismo y divertirme mientras el mundo sigue incendiándose sin que a nadie le importe”. Atrapado por las deudas, Ernesto le sigue el juego a Lee (a pesar de la inexistente afinidad entre ambos) porque no tiene otra opción, aunque intenta sacarle provecho a esa peculiar convivencia. Carrión busca en el pasado para explorar el presente poniendo a ambos personajes en entredicho (el pasado por su interpretación presente) y emplea unos términos, que funcionan como correlatos objetivos del contexto que se quiere representar y que el lector debe percibir.

El lector se siente al final de la novela como los protagonistas, reflexionando sobre si la lectura le ha conducido a alguna parte, aunque sea a los oscuros recovecos de su interior. El escritor guayaquileño emplea erróneamente las mayúsculas en los títulos de los filmes, como también ocasionalmente sustituye equívocamente la coma por punto y seguido, descuida algunas tildes, pone coma ante conjunción copulativa innecesariamente, escribe algunas preposiciones

donde no hace falta, olvida la cursiva de alter ego y el uso de numerales como treintaiocho (sic) recuerda al de un dislocador de la lengua. Esto evidencia la alarmante falta de revisión del texto.

Estamos ante dos novelas que parecen un ejercicio paronomástico, cuyo rezagado sentido se halla por mera añadidura, novelas irregulares y a la vez diferentes y distantes a su siguiente novela, la premiada *Cursos de francés* (2017), en lo que es un agradecido cambio de fondo, pero no de forma. Sin embargo, Guayaquil sigue marcado a fuego en su narrativa, porque es el telón de fondo de la premiada *Incendiamos las yeguas en la madrugada* (2017) y de su última novela, *El día en que me faltés* (2018), ganadora del VII Premio LIPP de novela y publicada por la peruana Cascahuesos Editores.

Carlos Ferrer
Academia de Artes Escénicas de
España

Jacqueline Goldberg.
Perfil 20,
Caracas/ Chicago,
Digo Palabra, TXT,
2016, 40 p.

Hablemos de una sangre
Que no escampa,
Que baste a la luz.
Jacqueline Goldberg.

Atraído por esa viscosa mezcla de vida y
muerte que es la sangre
Nelson Simón

Si la poesía es respiro, tal como lo señaló con bastante precisión el poeta y docente Pedro Cuartín, la poesía de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966), es una suerte de indagación sobre el cuerpo que se establece a partir del discurso poético, y su vinculación directa con las formas y diálogos que se dan desde el propio escenario de la carne y sus reiterados acercamientos hacia esos territorios indescifrables, también por el lenguaje. Una geografía íntima que se manifiesta a partir de una reflexión que igualmente tiende sus redes causales para deshacer lo que es constancia entre ese discurso que aparece a ratos en las sombras, y el otro que se mueve o se nos cruza como la sangre.

Este libro propone una mirada donde los cauces desembocan en escritura,

estableciendo de esta manera un campo inexplorado que colinda con una memoria que es también lenguaje vista desde concepciones científicas. La sangre y sus reiterados mecanismos generan un cuerpo sólido con su torrente, y atraviesa con astucia nuestra biografía que nadie ha sabido explorar. El cuerpo como casa que guarda sus más recónditos misterios, también es una radiografía que se manifiesta en lo que somos, y desde allí llama a instaurar otra historia que se sabe extraviada, pero que se nos muestra en esa misma lectura del cuerpo circundante, cuerpo microscópico y enfermo que supura viejas rencillas con sus coetáneos. Batallas que se emprenden al decirse. Exilios voluntarios que yerguen y se esparcen por un territorio que constantemente desconocemos o damos por perdido.

Este libro arma noticias de otros mundos, y junta escenarios para declarar abiertamente los diálogos y las voces que no registramos, pero que suceden en el diagnóstico unitario de un galeno que transita a gatas y en silencio por nuestro malquerido cuerpo. Son las otras palabras que se intercambian y bajo otro sistema de comunicación, irrumpen las desvinculadas heridas que también dialogan entre sí. Texto que construye desde un horizonte ajeno las diversas formas que se articulan, acudiendo a los temidos olvidos que padecemos.

Biografía que desanda entre la sangre que cruza como un río; y los diversos asuntos de la memoria que ya no es íntima como la piel que ha quedado desplazada por otros ámbitos que son también los que nos habitan. *Perfil 20* es un examen a la materia ordenada y transitada; un incesante recorrido por todo aquello que solemos silenciar. Es el padecer mismo desde el lenguaje, son los diversos tratamientos por los cuales se somete el organismo para terminar en una suerte de prueba que será lo que acabe por determinar lo que somos en esencia o que diga “cuán cristalinos u opacos somos”.

Este libro, además, permite generar desde sus fueros, un desplazamiento íntimo que trasciende lo meramente instrumental y lingüístico. No obedece en tanto ordenamiento al cuerpo que es atravesado, acaso escrutado para dar paso a una indagación exhaustiva, como si mi deseo navegara en ese principio de saber lo que el otro tiene por dentro, como si mi naturaleza estuviera estableciendo una mirada que no ha partido precisamente de condiciones aisladas. Antes bien, la lectura ha surgido de un ejercicio poco usual donde arterias, venas, capilares y memorabilia intentan decirse, manifestándose con macabra armonía.

Solo 21 poemas conforma la primera parte de este libro, entre

ellos “Biografía”, que recorre con habilidad las líneas invisibles que se nos cruzan: hemoglobina, leucocitos, glóbulos blancos y rojos, ácido úrico, triglicéridos, colesterol, creatinina, urea y glicemia, seguido de “Noticias de otros mundos”, con solo tres documentos extraídos de la revista científica *Royal Society*, donde se pone de manifiesto algún indicio de la sangre en otros escenarios de la carne: hallazgos de momias como Otzi quien moriría violentamente hace unos 5.300 años tras una lenta agonía. Animales de la prehistoria como la mamut que fue hallada congelada de cuyo abdomen fluyó sangre muy oscura, y que según el científico que la encontró cree que la sangre permaneció líquida a lo largo de los años, debido a que la mamut pudo haber caído “en un pozo o en un pantano probablemente hasta la mitad de su altura, mientras que el resto de su cuerpo se congeló”. Además el diseño y la programación de un dispositivo electrónico llamado memristor, el cual consiste en emplear sangre humana para elaborar “nuevos tipos de memorias para ordenadores”, y se piensa que es posible en un futuro no tan lejano desarrollar “micro canales del dispositivo memristor de flujo e integrar varios que lleven a cabo funciones específicas de la lógica”; y “La vida de la carne en la sangre está”, con un breve pero decidido

texto que da cuenta de un delicado tratamiento, cuya naturaleza cobra sentido desde que la sangre se hace parte indiscutible de un territorio ajeno y .distante.

Este poemario da cuenta de un entramado discursivo que apela a lo increíble, donde exceso y polución desarman lo que decimos de nuestro cuerpo, donde hallamos una voz que se escurre cuán torrente sanguíneo deambula enardecido por fisuras y parajes innominados. Es ciertamente un libro para leer a hurtadillas, quizás en las noches, donde se dice copiosamente que transcurre el misterio de las palabras, de tantas palabras y un mismo temor.

*Linares Simancas Juan Joe
Universidad de Los Andes,
Núcleo “Rafael Rangel”,
Trujillo, Venezuela.*

**Raúl Serrano Sánchez,
*Lo que ayer parecía
 nuestro,*
 Quito, Casa de la Cultura
 Ecuatoriana, Núcleo de El
 Oro/Eskeletra,
 2016, 2ª. ed., 159 p.**

El cuento en el Ecuador ha sido un género asiduo y en general exitosamente cultivado. Cuentistas de la talla de Pablo Palacio, que en la década de los veinte del pasado siglo, inició en América Latina un realismo psicológico que en algunos relatos recuerda a Kafka, con la particularidad de que seguramente nunca leyó al checo por simples razones de la época de las traducciones de su obra al español, o José de la Cuadra, un antecesor del “Realismo Mágico”, de quien un crítico diría que fue un García Márquez pero que no había leído a Faulkner, para aludir a la influencia capital que el norteamericano ejerció en los autores del denominado “Boom” de la novela Hispanoamericana. Raúl Serrano Sánchez, se inscribe en una generación que hizo del cuento ecuatoriano un vehículo de renovación literaria, con los aportes de la exigencia formal, unida a las penetrantes exploraciones en los habitantes de las urbes, sean clase media, seres marginales, del lumpen, etc. para bucear en su complejidad.

Precisamente, el nuevo libro de Raúl, *Lo que ayer parecía nuestro*, en su segunda edición a cargo de la editorial ecuatoriana Eskeletra y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de El Oro, ratifica e inclusive amplía la calidad de las narraciones del autor, que a la perspicacia en la construcción de personajes, une un sutil manejo de las tramas en un lenguaje si bien asordinado, ya que carece de cualquier floritura borroquizante que suele ser común en algunos narradores del Post Boom, es en cambio sutil y eminentemente evocativo.

El escritor Galo Galarza ha calificado a los cuentos de Raúl Serrano Sánchez como “un teatro de sombras”, una metáfora bastante exacta para referirse a unas situaciones de las que los lectores se enteran a medias para ir las reconstruyendo gracias a datos, pistas, suposiciones que vuelven más enriquecedoras a sus historias.

En uno de sus cuentos, el inevitable ícono de la música popular ecuatoriana, Julio Jaramillo, más conocido como Jota Jota, revive en las melodías de un exiliado en Madrid, junto a la evocación de otro grande de la música de nuestra América, Daniel Santos, el rey de la bohemia nostálgica de los bares de las ciudades latinoamericanas con sus amores desdichados.

En “Ese oscuro hotel de la memoria”, una mujer mira a través

de los visillos de una ventana, y la historia surge natural, impetuosa, llena de rememoraciones y equívocos. “Ventana en pájaros de arena”, parte de la desoladora constatación de que “esta ciudad está llena de máscaras”, porque todos somos personajes que interpretamos un papel, turbio, ridículo o simplemente banal. Raúl tiene un certero oído para elegir los títulos de sus cuentos, con la particularidad de que a diferencia de algunos otros autores, la tersura de sus títulos no se ven defraudados al leer los textos.

En una segunda parte de la obra, se halla el cuento “Dos gardenias para mí”, la historia de Tersa y sus sobacos; “La colmena de los distraídos” y “Nada se puede añadir a lo filmado”, sobre las habladurías de un vecindario de clase media baja. Raúl Serrano posee el don de ironizar sin que sus personajes se vuelvan caricaturas, con esa compasión que Chejov utilizaba para llenar sus historias de aquel hálito de empatía con los seres imaginarios que hacían de sus historias pequeñas tragedias o dramas sin consecuencias mayores para la gente.

En la tercera parte, está el cuento “Bosque sin puertas”, monólogo con una abuela, quizá uno de los más logrados relatos de este nuevo libro de Raúl, que ratifica sus virtudes como autor de cuentos cortos y no tan cortos.

Pero debemos añadir que Raúl no solamente es un narrador a secas, siempre un buen autor es algo más que quien escribe páginas sutiles y memorables. En el caso de Raúl, es catedrático universitario, animador de talleres literarios de jóvenes, crítico de gran penetración y buen corazón, cosa bastante rara en un crítico literario. Eso, y algo muy importante, Raúl es una buena persona, un gran tipo, como decimos en Ecuador.

Eliécer Cárdenas

**Felipe García Quintero,
Siega
La Paz, Plural Editores,
2ª. ed., 2017, 90 p.**

*en tanto me siento al borde de mis ojos
para asistir a la entrada de las imágenes*
Huidobro

En *Siega* de Felipe García Quintero, la voz poética asiste a lo que va entrando en sus ojos, para luego salir por sus palabras. A diferencia del poeta chileno citado, no hay en ello una pasividad sino una contemplación, una mirada no solo atenta sino solícita. En esos ojos hay pensamientos. No están antes del encuentro con lo que ve, con lo que piensa, pues es justo en el tropezar de uno con lo otro que el lenguaje ocurre. Así, toda la percepción sensorial sigue la pauta de lo mirado y hacia allí enfilan su apertura; luego, la elaboración toca, palpa, saborea u olfatea, categoriza, nombra y, al hacerlo, juntos crecen lo mirado y sus nombres.

Recibir imágenes

Lo mirado proviene del simple mundo de la hierba, los caballos, o el entorno, pero ya la voz advierte “Lo que miras no hace el paisaje de tus ojos”. Entre aquello que existe por fuera de la mirada y los ojos mirantes no hay mimesis, o reproducción; no hay

verificación posible. Lo que hace a los ojos será un lento acceso o puente entre la cosa en sí y el lenguaje que la visibiliza, la sitúa, le da cabida. Paralelamente, la palabra aguarda su tiempo detrás del silencio; silencio que forma las cavernas del pensar: “Montaña de solo aire el pensamiento donde el silencio se despeña”. Para llegar al lenguaje falta todavía trecho. Primero hay que fijar la pupila y con ella al sujeto que mira. Después, la torpeza del tacto que “va tras ello. No sabe lo que persigue”. Ni mirada ni tacto son suficientes para detener lo mirado, para situar al sujeto que mira. Hace falta seguir atento.

Poco más adelante tal paso sucede, se verifica que “la hierba, bajo la lluvia, es mirada” y en ello se cifra “la más terrestre esperanza”... ¿de qué?, ¿de sujetar, de situar, de encontrarse en lo mirado? ¿O esperanza de asistir a lo existente sin nosotros, ni ojo ni palabra necesarios? Quizás la sabiduría de los ojos resida en los pliegues, en los entrelugares que atraviesa precisamente sin situar, ni nombrar ni significar, todavía. Quizás todo ojo sepa que “sobra cuerpo donde mirar” y que en el alcance de la mirada “todo cabe y crece”, sin embargo el ojo agotado en su fijeza se mueve, se transporta para detener las imágenes que le llegan y los pensamientos que se acumulan. Así, debe la palabra tejer la unión

o el camino entre lo percibido y lo que irá a nominarse.

Decir lenguaje

Si oímos atentos a la voz que nos guía en este libro, sabremos que no estaba sola en su sonido, pues “mi voz escuché en el gemir de la cabra solitaria”, afirma el poeta colombiano, y con ello concentra más aún su lugar de acogida y de espera-esperanza a eso que lo rodea y que en su voz habla. Pero cuando, pacientes, estamos seguros de empezar a oír esa voz, o esas palabras, sorprendentemente lo que sucede es o un silencio o un desvío que nos hace oír a quienes no esperábamos, a los muertos. Si las cosas siguen en su latente vida, si “la fresca hierba, el cálido viento adentro, aún gravitan de la voz que los llama”, esto sucede “sin nombre ya, es cierto”, leemos. Ante las cosas no hay un lenguaje que proceda sino una mueca de boca vacía o silenciada que llama ya sin nombre, y va al encuentro con lo que lo rodea y con lo que lo habita. ¿Quién es ese que acude sin palabras ni armadura, al encuentro con lo que existe? La respuesta puede conmovernos, pues se dice que “los muertos no desisten de hablar”; es más, tampoco desisten de escribir: “incluso, su muerte misma en nosotros, todo el aire de sus pensamientos”.

Quizás el eco nos lleve hasta

el poeta boliviano Camargo, para socorrernos ante tales relaciones, para decirnos que la voz de los muertos estuvo antes de la propia y para advertir que es desde allí desde donde laten la pulsión del deseo y la escritura. Si el hombre vivo silencia su voz ante la viva hierba, hay en su silencio muchas voces, no sólo de lo circundante sino de los muertos que en él hablan y encauzan su irrefrenable pensar.

Y quizás por todo eso, la voz nos interpele: “interrumpe mi silencio, la manera de callar que soy”. Tras esa solicitud está lo vivo pidiéndole a la muerte un sentido; está la voz demandando a lo vivo estar frente a él para poder decir-pensar-percibir hasta callar, en un movimiento en reversa que culmina en el silencio que se es. Un camino en reversa que acaba no en la plenitud de lo dicho, de lo visto ordenado o del sujeto situado, sino en el desacomodo de ir hacia y estar frente a, pero callado desde la muerte siempre hablante y el pensamiento siempre aéreo.

¿Somos palabra en cuanto la alarma de alguien, siendo ante nosotros, interrumpe la voz eterna de la muerte, deteniendo en ese gesto el paso del tiempo, abriendo así el silencio, la gratitud o el enigma que anteceden a un nombre?

Un camino (algo buscado “con todos mis animales”)

Leemos el poema 9: “Encontrar un camino diferente del tiempo o la piel./ Una ruta distinta, otro cuerpo, tal vez, que abra el día y lo recorra, sin aliento”. Esta búsqueda tiene asidero después de lo rastreado. ¿Cómo nominar sin piel y sin temporalidad?, ¿cómo nombrar sin prejuicios y sentidos dados por certeza?; es decir, ¿cómo nombrar sin muerte, pero sin aliento a la vez?

Las preguntas no cesan, tal vez una de las más hermosas sea la que intuye: “¿Si oída el habla en el plato vacío, solo el eco de callar nos sacia?” Porque en esa palabra no pronunciada está “la dispersión de lo que amas”, dijo un día el poeta Oscar Cerruto. Y esta palabra no dicha, en García Quintero, nos conduce al eco de callar, al eco de estar saciados. ¿Será que también las cosas y los seres se están y son su silencio?, ¿será la vida fluyendo en su florecer y no el tiempo pasando ni la muerte muriéndonos ni el pensamiento agotándonos... será esa la manera de también ser entre lo demás?

La voz desea un camino, una senda a tropezón contra el monte; no el mapa, no la luz acallando las sombras. “Así, todo cuanto la voz toca es visto para decir el camino de lo que un día fue nube”, pero sin por ello detener o dar orden

a esa efímera forma, pasajera en la mirada, y evanescente entre las letras. Decir el camino de lo que fue nube, hay que precisar, no es decir nube o ser nube, sino dar a esa nube su condición de trayecto, lo que hace el pensar o el nombrar.

Quizás, intuyendo ese deber o potencialidad, la voz avanza: “Es tiempo de entregar el cuerpo al camino desolado del habla, tantas veces dicho, otras más olvidado por la lengua que pronto será un poco de fuego en el incendio nocturno de la rosa”. No queda sino desatar el nudo de la visión y de lo hablado; no queda sino decir con un lenguaje ya dicho y ya olvidado. Tal vez, porque en el decir de cada poema, en ese decir otra vez, también es el camino del lenguaje lo que se traza, lo que dice su propio decir o da cuenta de su propio darse cuenta.

Al final del trayecto que esta escritura nos permite transitar, corren paralelos dos milagros: por una parte, “ahora, de los labios cerrados, la fresca hierba renace”; por otra, se constata que “porque hemos hablado parece habitado el mundo”. Seguramente, las cosas y los seres habitan y crecerán sin nosotros mirándolos o nombrándolos, pero es solo en la osadía de nombrar su trayecto que ha sido anclado su movimiento. Toda la vida sigue siendo. Todo el lenguaje ha dotado de sitio a los habitantes del mundo, constatando

con ello su paso por aquí, su sentido. Y aunque un día la muerte reine llevándose las cosas a su silencio o el hablante calle habitando también su propio callar, por unos hermosos momentos todo ha sido. Alguien lo ha mirado ser, lo ha pensado. Alguien ha dicho: sé que viviste, en la más efímera de las formas o en la más sólida, siendo tú, y así, y por ello, abriré nuevamente mis ojos a tu paso por la vida. Eso se agradece.

*Mónica Velásquez Guzmán,
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia*

**Santiago Vizcaíno,
Complejo,
Buenos Aires-Quito, La
Caída Editorial,
2017, 115 p.**

Voy a empezar atendiendo algunos datos intertextuales para ubicar la genealogía literaria de esta *nouvelle*. Como es sabido, la intertextualidad indaga en la relación que un texto mantiene con otros, ya sean contemporáneos o anteriores; de modo que el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

A pocas páginas de iniciado el relato, el narrador, recién llegado a Málaga, confiesa: “traigo una novelita de bolaño que pesa como una biblia. Traigo en mi mente una noche inmensa del siglo XVI que parece que la hubiera vivido”. Esta declaración de equipaje cultural-literario –para apelar al argot aduanero-migratorio– es altamente reveladora y me parece que cifra una de las claves culturales desde la que podría leerse el texto. Vamos a ver: “la novelita de bolaño”, según confiesa de su autor, es la poliédrica, colosal y póstuma *2666* (2004), tour de force para todo los bolañistas que han sido y serán en

el mundo. Como es sabido, para la generación Vizcaíno, Roberto Bolaño se convirtió en un escritor de culto, e icono cultural, sobre todo a partir de *Los detectives salvajes* (1998), quizá porque en esta novela lo que se llama “Generación Y” o “Millennials” encontró una representación alegórica de su propia búsqueda de un modelo literario, en tanto la novela es el retrato de un grupo de poetas jóvenes y nómadas que se lanzan a rastrear las huellas de un mito literario, pero de un modo prioritario, la admiración y el entusiasmo que suscitó esta novela quizá deba buscarse en su lenguaje juvenil que apela permanentemente al *slang* urbano, ya mexicano o chileno, y por extensión latinoamericano. Esa jerga caliente de los jóvenes, en este caso quiteña-ecuatoriana-española, es el caldo de cultivo de *Complejo*, el idioma desde el cual Vizcaíno articula su relato. Y es precisamente la frescura y vivacidad de su lenguaje –además del pulso rápido de la escritura, del tono humorístico, irónico, autoirónico y caricaturesco– lo que confiera al texto su intensidad y su latido vital. Por eso el símil “pesa como una biblia” referido a *2666* –la segunda novela heroica de Bolaño– no es meramente una comparación hiperbólica que alude al peso real del libro como objeto (1126 páginas en la edición príncipe de Anagrama), sino a su

condición de texto sagrado, es decir, entendido como depósito de saberes y recursos. Sobre esta primera parte de la declaración creo que podemos todos estar de acuerdo, palabras más o menos.

Más arriesgada o polémica puede resultar mi hipótesis sobre la segunda cláusula de aquella afirmación: “traigo en mi mente una noche inmensa del siglo XVI que parece que la hubiera vivido”. La frase es lo suficientemente abierta, como para propiciar múltiples lecturas, inscribir la genealogía del relato en el “Siglo de Oro” español por ejemplo, pero la que yo propongo es aún más específica, pues quiere localizar el linaje de *Complejo* aproximadamente hacia 1525, fecha que los estudiosos han establecido como el año probable de la composición del *Lazarillo de Tormes*.

Por su forma autobiográfica (suerte de novela de formación, de *Bildungsroman* de bolsillo), por el tema de la juventud, por el carácter errante del narrador-protagonista, como por la observación del entorno y ciertas características estructurales, *Complejo* dialoga con la tradición de la novela picaresca, y de un modo especial con el *Lazarillo*. Abona en este sentido un señalamiento que hace Willy, cuando sale a pasear por Salamanca con Sara –la ecuatoriana con la que vive un romance–, y cuenta que atravesaron el río Tormes,

justamente el río a cuyas orillas nace el Lazarillo y del que este personaje toma su sobrenombre. De modo que el itinerario de Willy también comparte parcialmente la geografía que atraviesa el Lazarillo. En todo caso, Willy, como el pícaro de la tradición española es un antihéroe, un individuo con las virtudes y defectos de una persona corriente, al margen de cualquier perfección, sin otro atributo particular que la escritura, un hombre que observa la vida en contrapicado, de abajo hacia arriba, con una buena dosis de resentimiento, “desde una perspectiva alterada, teñida por sus deseos, anhelos, frustraciones y fracasos” que constituye lo propio del pícaro según Ortega y Gasset.¹

El escritor y profesor mexicano Julio Torri ha resumido en pocas líneas las características de la picaresca: “los protagonistas son niños, por lo tanto no hay amores en estos libros. Sirven a diversos amos, con lo que se ofrece campo apropiado a la sátira social. Emplean para ganarse el sustento la astucia y la malicia, y la visión que ofrecen de la vida es risueña y divertida, sin desesperación ni amargos resabios. El medio ambiente hostil y duro aguza el ingenio del pícaro y lo dota de socarronería y disimulo”.² Salvado el hecho de que estamos ante un joven sexualmente ávido, presto

siempre a seducir a las mujeres que se cruzan en su camino, esta caracterización bien puede aplicarse a nuestro personaje, que aunque no tiene amos ni pasa hambre –pues recibe mensualmente su pensión estudiantil– más de una vez se halla necesitado, con los euros contados para sobrevivir, y tiene el ingenio presto para entender el mundo y enjuiciarlo despiadadamente, con una buena dosis de sarcasmo.

Como hemos dicho ya, lo que brilla en esta novela, su aspecto más atractivo, es precisamente el poder de esa voz desembozada, singular y única del narrador que hace un uso menor del español, como si rebajará simbólicamente la lengua madre para decir su verdad, de allí el uso de las minúsculas, como un acto de venganza simbólica.

Ahora bien, si la novela picaresca es la epopeya del hambre, diríamos que *Complejo* es la epopeya o la odisea de la identidad, pues luego de su periplo español-mediterráneo, Willy ha enriquecido su conocimiento de sí mismo, de sus paisanos y de su patria, diríase que ha ampliado la comprensión de su identidad como individuo y como ecuatoriano. No en vano, en los pocos días que se encuentra en Madrid, lo que le interesa es el mundo de los migrantes, sus nuevos hábitos, su comportamiento

1. Remito a la introducción de Josep V. Ricapito al *Lazarillo de Tormes* (Cátedra: Madrid, 1983), 36.

2. Julio Torri, *La literatura española* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1952), 59.

fuera del país, aunque el mismo no quiera ser un migrante, pues “la debilidad identitaria del ecuatoriano transforma al migrante en un monstruo cultural” observa. Por eso además de ser un viaje y una educación sentimentales es también una novela de aprendizaje, de instrucción sobre las condiciones de la migración ecuatoriana en España.

Aventuro, finalmente, una apurada reflexión sobre el carácter autobiográfico de *Complejo*, otra característica del expediente picaresco. La novela es sin duda el trasunto biográfico del autor en su calidad de becario de la Fundación Carolina en la Universidad de Málaga, donde transcurre la mayor parte del relato: “vine por una beca y empiezo un cuento del resentimiento, del complejo, un afán mediocre de superación al que la faltan sus comas – sus silencios cortos–”, anota el protagonista-narrador. Diríase que Willy escribe una novela para redimirse de sus complejos, de su condición de ecuatoriano, de su tercermundismo, pero también para conjurar la complejidad de la existencia. Allí están las dos acepciones de complejo que la novela libera.

En su seminal ensayo “La autobiografía como desfiguración”,

Paul de Mann señala que “el discurso autobiográfico es un discurso de autorrestauración”, pues entraña una reparación simbólica de las averías emocionales y afectivas del autobiografiado. De Mann anota que “la figura dominante en el discurso epítáfico o autobiográfico es la prosopopeya, la ficción de la voz más-allá-de-la-tumba”.³ Recordemos que la prosopopeya es una figura retórica que consiste en atribuir a los seres inanimados o abstractos características y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales actitudes propias de los seres racionales, pero también en hacer hablar a personas muertas o ausentes. Así, “la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura” – concluye de Mann.

En *Complejo*, el narrador que es escritor y estudiante de letras, tiene plena conciencia literaria de la empresa artística que lleva a cabo, pues la novela se escribe mientras se vive, surge de “esa necia necesidad de encontrarme con la vida para decirla”, escribe Willy. A esa autoconciencia literaria se deben las reflexiones poéticas y teóricas que desarrolla en el trascurso de una borrachera, entre ellas su convicción de que “la literatura

3. Paul de Mann, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, suplementos de la revista *Anthropos*, No. 29, (Barcelona, Editorial Anthropos1991), 113-118.

nace del desplazamiento de quien la ejecuta, aún cuando su contenido se nos muestra como autobiográfico”. Ese desplazamiento al que se refiere es físico y psíquico, es fictivo y afectivo, es cultural y emocional, importa la búsqueda de cierta otredad, el desplazamiento de la subjetividad, del yo, de la identidad nacional, de la ecuatorianidad. Vizcaíno fingido, el narrador sabe también que “la literatura es siempre mascarada, retrato infiel de uno mismo”, aquella desfiguración a la que se refiere el crítico belga.

La restauración de Willy ocurre el momento en que consigue su objetivo, su extraña necesidad de “mirar el África desde la costa de Málaga”, cuando se resuelve a “enterrar el pasado y observarlo desde arriba, con el orgullo del que ofende a la autoridad que lo ha humillado”, entonces con su amigo chileno (único sobreviviente de todas sus relaciones y encuentros amorosos) arriba hasta el Castillo de Gibralfaro en Málaga para desde allí atisbar la costa africana, es decir la otredad geográfica, racial y cultural que ha venido buscando desde su llegada a España. Ahora bien: puesto en el lugar encuentra otro objetivo, quizá el de fondo: pisar, pisotear “sobre uno de los símbolos más poderosos del reino cristiano”, que es lo que representa históricamente esa fortaleza, en una nueva vendetta simbólica de este transmigrante, pues en su periplo

trasciende la mera migración que tiene unas motivaciones generalmente económicas para hacer del éxodo un proyecto cultural. La restauración entonces ocurre cuando luego de someter, de poseer las alturas hispánicas, y de ganar el horizonte africano se reconcilia con su condición de extranjero, y con su identidad mestiza.

Así, en su eficaz y honda brevedad, *Complejo* se erige al mismo tiempo como un relato transtextual y transmigrante.

Cristóbal Zapata
Bienal Internacional de Pintura de
Cuenca

**Jorge Dávila Vázquez,
Personal e intransferible,
 Quito, Libresa,
 2017, 2ª. ed., 83 p.**

También para el lector cada libro es siempre una cuestión personal. Y algo intransferible solo hasta antes de leerlo. Después de iniciada la lectura, es hartos sabido, el libro deja de ser del autor para pertenecer a quien lo lee.

Complacido de hacer mío el manuscrito de *Personal e intransferible* me ocupo de ordenar esta nota de lectura. Lo inicial fue advertir que Jorge Dávila Vázquez juega con el sentido de ambos vocablos cuando titula este tomo de versos que son, en su vasto conjunto, un credo estético y existencial

Lo personal aquí es más que una apuesta por lo íntimo de la confesión abierta, pues poco de privado mantiene su palabra, ni nada permanece cerrado después del canto; de tal suerte que lo intransferible es lo relativo a una verdad a medias que apertura el sentido de la renuncia a modo de don humano, recordándonos con ello el valor del poema como entrega o merced.

También una pulsión de diálogo total apertura el camino del libro. El primer poema, por ejemplo, propone una noción de

la escritura afín de un religar de sí mismo, la común-uniión de los demás seres humanos consigo y el universo mundo.

Certidumbre y creencia, por tanto, hacen que la materia verbal sea, además, algo superior que cruza un límite alcanzado o un recurso de comunicación, de mera expresión directa, por lo cual restalla “el fuego de lo escrito”, y refulge en la mirada “la llama del poema”.

Por este asunto a Dávila Vázquez le preocupa la naturaleza de la creación, sean poema y poeta, lenguaje y escritura. Esa particular inquietud de la conciencia artística moderna adquiere en su voz una forma distinta de la confesión estéril o el gesto reflexivo de la impotencia, a veces dubitativo, en otros casos confinado a lo meta literario y autorreferencial del poema. Aunque Jorge tampoco prescinde de la tensión, la crisis y el conflicto de la escritura, el lenguaje y la comunicación para conquistar una victoria dentro de la derrota que puede suponer el decir de lo no dicho.

Lo ontológico del texto, condición que en otros notables autores antes ha configurado el sentido propio de la vida humana, se traduce en una afirmación de ese lenguaje, esa comunicación e incluso ese silencio, o la escritura en general con la cual se yergue la certeza misma de cantar, pese

a todo. No estamos, por tanto, ante una indagación liviana o una queja común y pasajera, como sí ante una exclamación jubilosa de la naturaleza del ser y la acción poética en tiempos de penuria.

Y esta inevitable y deseada evocación a Holderlin permite indicar que el misterio es lo palpado, lo insondable de encontrar la expresión justa y precisa en el momento aciago que lleva a preguntar también hoy día ¿para qué poetas y cuál es el sentido de su canto?, justo ahora que cantar al optimismo pareciera soslayar el estado elegiaco de solo celebrar la resignación y no la esperanza de vivir, aunque la existencia no pueda ser distinta ni menos ajena al dolor creciente de nuestros días.

En este libro nada parece escapar de esa vocación por nombrar todo, incluido, el silencio. Quizá esto responda a que la poesía sea un decir de “carne y hueso” y la voz un cuerpo orgánico, donde su madera es lo humano; aquello de lo cual estamos hechos, para no olvidar a Shakespeare. En fin, lo tallado en ella son huellas que deja la vida misma a su paso.

Su celebración, la conquista de lo comunicado, sea emoción o pensamiento, no excluye lo contrario de tamaño plenitud como es el vacío, lo que el poeta cuencano colma con solo nombrarlo. La sutura de la herida la da el verbo. La dificultad de su concreción

expresiva no es el problema a resolver por cuanto su búsqueda acaso será aquello que tensa las fuerzas de ese no saber decir lo que sin embargo se dice bien.

El motivo anterior se desplaza solo para ubicar al poeta como eje de gravedad. Un hombre corriente, sin rasgos extraordinarios es quien vive aquí. Y nos preguntamos, gracias a Jorge Dávila Vázquez, por el propósito que tiene recordarlo.

*Felipe García Quintero,
Universidad del Cauca, Colombia*

**Luis Aguilar Monsalve, edit.,
*Antología bilingüe del
 cuento ecuatoriano de
 inicios del siglo XXI,*
 Quito, El Conejo,
 2017, 327 p.**

Las antologías, como todos sabemos, permiten que el lector tenga una visión panorámica de tendencias, estilos, temas y de las estéticas de los autores seleccionados. Selección en la que prevalece el criterio y el gusto del antologador. En el caso de la *Antología bilingüe del cuento ecuatoriano de inicios del siglo XXI* (2017) preparada y traducida al inglés por Antonio Aguilar Monsalve, el criterio con el que se ha hecho es amplio, diverso, nada rígido ni subjetivo.

Este criterio ha permitido reunir a narradoras y narradores que plantean una gran variedad de temáticas y estéticas que problematizan, por una parte, la composición estética y los lenguajes vivos (Raúl Pérez, Iván Oñate, Iván Égüez, Argentina Chiriboga, Carlos Carrión, Modesto Ponce) y por otra aquellos cuya preocupación esencial es el lugar de la enunciación (Gabriela Alemán, Carolina Andrade, Leonardo Valencia, Solange Rodríguez, Esteban Mayorga, Eliecer Cárdenas, Lucrecia Maldonado). En el

primer caso, estos autores narran desde la textualidad lingüística y desde el espacio ciudadano. En el segundo caso, lo hacen desde el espacio del migrante. Aunque hay autores que participan de las dos categorías mencionadas, es decir, están tan interesados tanto de la textualidad como del lugar de la enunciación (Jorge Dávila, Lucrecia Maldonado, Eliecer Cárdenas). Unos y otros ficcionalizan al Ecuador ya sea desde su misma geografía, transformada por la vida moderna, o ya desde una geografía extraña y, hasta cierto punto hostil para aquel que se encuentra en un país ajeno, como es el caso del cuento “En Noruega” de Esteban Mayorga o desde la perspectiva del migrante intelectual, como sucede en el cuento “Aventuras de un grupo de becarios en una universidad norteamericana”, de Miguel Antonio Chávez o el caso del migrante que padece un doble exilio: el de la geografía y el de la enfermedad, como nos muestra Lucrecia Maldonado en el cuento “La noche de los abrazos”, cuya fuerza “tremendamente” humana emerge, precisamente, de esta doble condición del exilio. Dentro de esta misma línea del migrante, el cuento “Blackout”, de Gabriela Alemán nos plantea otra problemática: el sentimiento de extrañeza y hasta de absurdo del regreso. Es como si nos preguntara: ¿Vale la pena regresar? Pregunta que, seguramente, se

la hacen los propios migrantes. Y como se la haría, después de la guerra civil española, el poeta Luis Cernuda.

Desde esta misma perspectiva –la del espacio de la enunciación– adquiere una fuerza desbordante la presencia de nuestras narradoras que no deben pedir permiso a nadie para contar y que se sienten dueñas y señoras del mundo narrado. Desde este punto de vista, me parece que el cuento que mejor muestra esta personalidad firme y al mismo tiempo sutil de las narradoras ecuatorianas seleccionadas es el cuento “Stripper”, de Carolina Andrade, que propone, sin titubeos, la problemática del cuerpo expuesto a la mirada y al mismo tiempo, deteriorado por los años. Un erotismo que es asumido y compartido. En esta misma línea de libertad y de toma de decisiones de la mujer gira el cuento “Instantánea borrosa de una mujer con luna”, de Solange Rodríguez.

Otro de los méritos que se puede apreciar en esta antología es la de juntar a escritores pertenecientes a distintas generaciones como la del setenta, ochenta y noventa, no para marcar dicotomías viejo-joven, sino para mostrar cómo la narrativa contemporánea del Ecuador es tan diversa y recurrente en temáticas y cómo la tradición no es sinónimo de estancamiento, sino de evolución, tanto temática como expresiva. De

ahí que me sorprenda gratamente el humor sutil de Jorge Dávila, o la socarronería de Carlos Carrión; lo lúdico y amatorio en los cuentos de Raúl Pérez e Iván Égüez, la creación del absurdo, en Gabriela Alemán, el lenguaje poético en “La noche de los abrazos”, de Lucrecia Maldonado, la crítica irónica de Eliecer Cárdenas a la sociedad de consumo norteamericana. A ellos se unen, para ampliar la discursividad temática y estética, autores y autoras como Solange Rodríguez, Carolina Andrade, María Leonor Baquerizo, Augusto Rodríguez, Leonardo Valencia, Esteban Mayorga, Santiago Rubio, Antonio Aguilar Monsalve, Mariagusta Correa, para proponer otro tema, el de la reconstrucción de la memoria y el del discurso histórico como en los cuentos “Juan de la memoria” de Mariagusta Correa, “Una noche en la biblioteca” de Nelly Peña, también, en esta línea, el cuento “De los nuevos relojes”, de Abdón Ubidia y el cuento “Habitús” de Santiago Rubio.

Otro de los temas que se desarrollan en esta antología es el del erotismo amatorio en el cuento de Raúl Pérez Torres e Iván Égüez o la del encuentro amoroso casual como en el cuento “Instantánea borrosa de una mujer con luna”, “Solamente me gustabas un poco” de Modesto Ponce y “Adrenalina y fuego”, de Augusto Rodríguez.

De esta manera se puede ver

cómo los narradores seleccionados para esta antología ficcionalizan al Ecuador desde distintos espacios enunciativos, es decir, desde otras orillas estéticas y desde diversas perspectivas, navegando entre la penosa utopía del migrante y una vida moderna citadina, llena de innumerables contradicciones.

Con respecto a las estéticas y a las formas compositivas de la ficción, la mayoría de los relatos –especialmente aquellos que tratan el tema del migrante– apelan a lo testimonial, a las historias de vida; mientras que aquellos que se preocupan por la textualidad, se apoyan en el diálogo intertextual, como el de la música, concretamente el del bolero, el de la historia, la ironía, el humor; en unos casos para desacreditar una actitud aristocratizante, decadente, otras para criticar comportamientos culturales extraños y materialistas o simplemente para resaltar que el galanteo amoroso aún existe y que puede ser cantado y contado, ya sea recurriendo a la voz de Celia Cruz, Leo Marini, Chavela Vargas, José Alfredo Jiménez o a los mensajes elípticos y llenos de faltas de ortografía y de discordancias sintácticas del celular.

Vicente Robalino
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

REFERENCIAS

de publicaciones

**María Negroni,
Exilium,
Madrid, Vaso Roto, 2016, 60 p.**

¿Dónde sino en el exilio habla la palabra poética? ¿Dónde si no en la pérdida se eleva lo que nombra la ausencia, la distancia, la interminable lejanía? Y allí donde esa palabra dice lo que añora comienza su sueño despierto: quiere restituir con imágenes oscuras lo que se le sustrajo. Juega otra vez y sabe que ese exilio comenzó cuando la infancia se abandona. La infancia como territorio donde lo imaginario se consagra, pero retorna como pérdida o repetición monstruosa, como orfandad o duelo.

Porque el infante es el que *todavía* no ha hablado y en consecuencia vive en su paraíso mudo y sin tiempo. Pero basta que la palabra sea aprendida para que el exilio comience su derrotero. Entonces vive su gran paradoja: para recuperar el paraíso solo cuenta con la palabra que fue, justamente, aquello que lo distanció para siempre del seno originario: “a este desapego/ lo llamamos infancia”, escribe la argentina María Negroni. Como una épica diminuta y desangrada, la poeta, testigo lúcido y ávido, construye con detalle el temblor de esa paradoja. En el poema, anota Negroni, “todavía es posible/ amueblar/ una infancia// eso/ que el lenguaje entierra/ y sigue vivo/ en el escándalo/ del mundo.// Así comienza/ la biografía de las cosas”.

Felipe García Quintero,
Algún latido,
Querétaro, Valparaíso, 2016, 72 p.

En términos muy generales, las palabras –anota Luis David Palacios sobre este libro del poeta colombiano Felipe García Quintero– son una representación de los objetos; en un sentido más acotado, no son una etiqueta que ponemos a las cosas, sino la forma a través de la cual habitamos el mundo. Nombrar, darle un aspecto sonoro a la realidad, implica reconocer la distinción de, al menos, dos de sus posibilidades: una interior y otra externa. Los poemas de Felipe García Quintero nos invitan a redefinir, a nombrar, la naturaleza con imágenes; su mirada cuidadosa detiene la vertiginosidad de la vida moderna para cuestionar la fidelidad del lenguaje y la de su significado. García Quintero, con *Algún latido*, hace notar que la realidad interior también es plural, y de ningún modo ajena, cuando se dice a través de la poesía porque su naturaleza nos une a todos.

Elena Altuna-Betina Campuzano, comp.,
Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas
subjektividades en la literatura latinoamericana,
Salta, Universidad Nacional de Salta, 2016, 383 p.

Betina Campuzano, en la presentación de este volumen, anota: Estos estudios –ajenos a las certidumbres y más bien atentos a los desplazamientos– procuran pensar en las transformaciones y permanencias que suceden en los sistemas literarios latinoamericanos. Así, luego de un ágil panorama histórico que a dos voces expone las ilusiones y los desencantos de un proyecto político continental, los siguientes apartados de esta compilación se ocuparán –a partir de estudios de caso– de los géneros híbridos que, nos anuncia Monsiváis, matizan el paisaje del presente. De esta forma nuestros ojos se desplazarán por autobiografías de autoexiliados y de actores periféricos, novelas históricas cuyo referente es el inagotable pasado de la conquista, testimonios de la violencia política reciente, crónicas urbanas que retratan el desamparo de las calles o vuelven sobre íconos de la cultura popular. Otros trabajos centrarán la mirada, desde la lente narrativa, en las urbes latinoamericanas: Medellín, Sao Paulo o La Habana serán recorridas por la violencia, el nuevo realismo o la decadencia. Luego, la composición de este cuadro se completa –o desborda

absolutamente sus marcos– con los artículos que se aproximan al canon literario revisitándolo o cuestionándolo. Se interesan particularmente en los casos argentino y peruano, y en los géneros narrativo y poético, para indagar tanto en los cambios y transformaciones dentro del sistema como en el trazado de las posibles direcciones del presente. Finalmente, en un último apartado, los nuevos actores y enfoques dan cuenta de las irrupciones de las subjetividades recientes a partir de los estudios de género o el abordaje a los intelectuales de Carta Abierta.

El libro incluye ensayos de María Elizabeth Coronel, Elena Altuna, Alejandra Maricel López, Lucila Fleming, Betina Campuzano, Julieta Colina, Rossana Nofal, Florencia Raquel Angulo Villán, María Verónica Gutiérrez, Gonzalo Espino Relucé, Mauro Mamani Macedo, Rafael Fabián Gutiérrez, Beatriz Elisa Moyano, Carlos Hernán Sosa, María Marta Luján y Andrea Ostrov.

Carlos Vásconez,
La vida exterior,
Buenos Aires-Cuenca, La Caída, 2016, 201 p.

Una musa. Una novela. Un escritor. Un diario. Una fanática. Una obsesión. Estos componentes podrían, a priori, decirse el esqueleto de esta novela, la última obra de Carlos Vásconez (Cuenca, 1977). Pero al sumergirse en sus páginas, donde el ritmo de la bohemia y la urbe aceleran el tiempo, iremos descubriendo que sus ejes centrales son, más bien, otros: el deseo de todos de amoldarnos a un ideal o destino escrito para uno, y la búsqueda incesante de ese amor perfecto construido con nuestros sueños y palabras.

Vásconez –destacan los editores– vuelve a la novela con esta genial obra para interrogarnos a todos como lectores y escritores sobre la verdadera finalidad de la literatura, enfatizando aquel enunciado coetziano: “La literatura trata del modo en que los jóvenes se debaten por escapar del peso de los viejos, y todo en aras de la especie”.

María Auxiliadora Álvarez,
***Piedra en :U:*,**
Barcelona, Candaya, 2016, 124 p.

En *Piedra en :U:* las palabras de la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez se rebelan contra el silencio y el abatimiento, invitándonos a una experiencia de poesía límite, en la que las resonancias sensoriales, las sugerencias rítmicas, los símbolos engarzados y las analogías desconcertantes se convierten en armas arrojadas contra el vacío y traman el relato que nos configura: los ecos más atávicos de nuestro ser, una inquietud tal vez sin objeto, una pregunta en continua expansión, una razón desconocida de repente intuita. Es el leguaje que no quiere ser piedra, la palabra como balsa, la palabra como bálsamo frente a la noche, las sombras, la intemperie.

Poesía que mira siempre hacia dentro, que nace sobre todo de una pulsión, y en la que las sensaciones –no las imágenes– estructuran el poema, convirtiéndolo en una herida abierta. Poesía de la indagación que explora los paradigmas del exilio y de la exposición a la extrañeza, la pérdida de la lengua natal o las tensiones de las guerras. En eso, en el poema como conocimiento y como corazón de carne viva, consiste el vitalismo poético de María Auxiliadora Álvarez.

Cristina Rivera Garza,
Había mucha neblina o humo o no sé qué,
Barcelona, Penguin Random House, 2017, 245 p.

Cada quien tiene –apunta la escritora mexicana Cristina Rivera Garza– su Rulfo privado. El mío, mi Rulfo mío de mí, está tan interesado en producir una obra como preocupado por ganarse la vida. “Lo que pasa es que yo trabajo”, dijo alguna vez. En efecto, eso es lo que pasaba. Sus empleos en la iniciativa privada y en el gobierno federal lo llevaron por largas carreteras y por áreas del país que la modernidad alemanista exploraba sin cesar con el fin de identificar y explotar sus recursos naturales. Seguir sus huellas, eso es lo que hace este libro viajero que va del ensayo al cuento, de la crónica al experimento visual, mientras se mueve de los valles del centro hacia las montañas que cruzan el estado de Oaxaca. “¿Qué país es éste, Agripina?”, la pregunta que el maestro rural le lanza a su esposa al llegar a Luvina –ese pueblo zapoteco encaramado en la sierra norte– sigue

siendo tan válida hoy como entonces. Tal vez uno emprende un viaje así –a veces en auto y muchas veces a pie– para intentar, si no responderla, por lo menos plantearla otra vez, una vez más, en medio de la violencia que nos circunda.

Jorge Dávila Vázquez,
Entrañables,
Quito, Editorial Don Bosco, 2017, 81 p.

Este volumen es una pequeña colección de cuentos sobre niños y jóvenes, relatados de manera intensa, coloquial, cotidiana; de ahí su título, que nos remite a la intimidad, al afecto. Con aparente simpleza, Dávila explora los sentidos, las conductas, los caracteres de los personajes, y ahonda en sus mundos particulares, creando un conjunto de inolvidables seres ficticios, construidos con enorme conocimiento de lo humano y admirable ternura.

Los cuentos está ilustrados por Tito Martínez.

Juan Secaira
La mitad opuesta,
Quito, S. Libros, 2017, 96 p.

Según anota el poeta Pedro Gil, Juan Secaira huye de la lástima y asume la poesía como un estoico contemporáneo, riéndole a sus hijos y a su esposa. A sus padres y a sus amigos. Y yo río con él. Porque, como sostenía Roberto Bolaño: “Literatura+enfermedad=enfermedad”. No jodan. “Toda enfermedad culmina en el momento de nombrarla”, nos dice Secaira. Y él lo dice en poesía. Grandeza de ser humano y poeta.

**César Dávila Andrade,
Batallas del silencio (Poesía reunida),
Prólogo de Jesús David Curbelo; Posfacio de David Huerta,
Cuenca, Ediciones de la Lira, 2017, 323 p.**

En tributo al centenario del natalicio del gran poeta ecuatoriana César, el Fakir, Dávila Andrade, que se cumplirá el año 2018, Ediciones La Lira de Cuenca lanzó este volumen al cuidado de los escritores Cristóbal Zapata y Jorge Dávila Vázquez, uno de los profundos conocedores de la obra daviliana.

Según el poeta mexicano David Huerta, quien firma el posfacio, “El ecuatoriano César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) no es un poeta conocido por las *inmensas minorías* de los lectores latinoamericanos y esto solo significa, por lo menos para mí –lejano lector mexicano de sus poemas–, lo siguiente: él mismo y sus escrituras se han extraviado, real y totalmente, en la viscera convulsa de una cacería: debemos buscarlos dentro de esa experiencia sanguinaria, en el seno humeante de los límites del lenguaje, en la dimensión visceral de la purificación iniciática. Es una exigencia extrema, radical; es decir, una exigencia auténtica e inmensamente valiosa. Por eso Dávila Andrade tiene tan pocos lectores; por eso su desconocimiento forma el lado oscuro de un conocimiento difícil, un conocimiento alcanzado sin duda por él, en esas obras maestras del espíritu poético: sus grandes poemas, “Catedral salvaje” y “Boletín y elegía de las mitas”.

(No hemos escuchado esa voz de Davila Andrade, esas voces formidables de sus mayores poemas. De “Catedral salvaje”: “¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!/ ¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!/ Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de sílice e imanes./ ¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!”), y de “Boletín y elegía de las mitas”, con ese frenesí onomástico grabado a hachazos de “sílice e imanes” en la conciencia del Continente: “Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,/ Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,/ Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor”. No hemos escuchado nada de esto y cuando lo escuchamos deberemos comenzar de nuevo, para realmente *aprender* a escucharlo, entrar en la verdadera comunión de esas visiones enormes, delicadas, potentes como las cumbres y las llamaradas andinas”).

Alicia Ortega Caicedo,
Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX:
filiaciones y memoria de la crítica literaria,
Buenos Aires, Corregidor/Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador, 2017, 487 p.

Alicia Ortega es una lectora incisiva –anota el crítico norteamericano Michael Handelsman– que sabe dialogar tanto con los textos literarios como con otros lectores –muchos de quienes son escritores, críticos, historiadores y, en general, inventores de significados. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: Filiación y memoria de la crítica literaria* es un nuevo estudio de Alicia Ortega que nos convoca a acompañarla en su recorrido por la novelística ecuatoriana del siglo XX, la misma que ella entiende como producto de una complementariedad entre el qué se escribe y el cómo se lo lee. Sin ningún afán de ofrecer un catálogo exhaustivo de nombres y títulos, Ortega se concentra en algunos hitos sacados de sus múltiples y continuas lecturas para poner en debate los “cruces entre conciencia política, modernidad, desencanto y escritura literaria”.

Lejos de los rancios dualismos –continúa Handelsman– que han estancado la literatura ecuatoriana en ociosos pronunciamientos sobre lo local versus lo universal, *Fuga hacia dentro* nos convoca a repensar y problematizar la novela nacional desde el cómo se ha leído a través del siglo XX y lo que ya es nuestro siglo XXI. Es precisamente este cómo leer la narrativa y la crítica literaria que permite a Ortega localizar la conformación de una conciencia intelectual que entiende la escritura y la lectura como una continua y conflictiva historia de apropiaciones y disputas ante una elusiva representación de lo nacional que ella pondera como un proceso hacia una deseada descolonización siempre en tensión donde la estética constituye una ética y la ética una estética. Evocando a José de la Cuadra, en *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: Filiaciones y memoria de la crítica literaria* Alicia Ortega retoma aquel concepto de “arte de contenido” y lo asume como un centro de pensamiento y creatividad en constante movimiento entre lo que Juan García Salazar llama “casa adentro” y “casa afuera”. De ahí la permanente pertenencia de la novelística ecuatoriana y, también, esta *Fuga hacia dentro*.

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas de literatura nos reunimos en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 2014 para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian los criterios administrativos sobre los contenidos y, en segundo, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar a nombre propio la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre de 2015.

Declaración

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando políticas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian criterios cuantitativos por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y, en general, a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico. En abril de 2015, la revista *Nature* publicó el “Manifiesto de Leiden”, que surgió del XIX Congreso sobre Indicadores en Ciencia y Tecnología, de septiembre de 2014. En este documento se advierte que los indicadores numéricos han venido sustituyendo otros criterios importantes en la evaluación de la calidad académica. El riesgo que corre la ciencia en este contexto es el de “afectar el sistema con las herramientas mismas que se han diseñado para mejorarlo, pues las organizaciones han venido implementando la evaluación sin tener conocimiento de, o sin ser debidamente asesoradas sobre, las prácticas y la interpretación correcta”¹

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines con las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

1. <http://www.nature.com/>.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y por eso tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que esta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los Estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y que cuenten con una verdadera participación de las comunidades académicas en el reconocimiento del valor específico de las humanidades y las ciencias humanas. Solo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Para el caso de las publicaciones académicas, algunos Estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otras publicaciones que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no solo en el ámbito de las humanidades. A finales de 2012, un grupo de académicos en ciencias exactas se reunió en San Francisco para analizar críticamente el valor de tales índices en la medición de la calidad. La *Declaration of Research Assessment* (DORA) señala algunas de sus debilidades: las distribuciones de citaciones en las revistas académicas son muy sesgadas; las propiedades de los factores de impacto dependen de cada campo del saber, y por eso no pueden aplicarse indiferentemente a cualquiera; a través de estrategias editoriales, el factor de impacto puede ser manipulado; y los datos usados para calcular

el factor de impacto no siempre son transparentes ni están disponibles para el público.¹

A las debilidades que señala DORA hay que agregar lo que señala el “Manifiesto de Leiden” en el sentido de que no basta con el diseño de indicadores diferenciados para las ciencias. La evaluación cuantitativa es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera es el más importante. La evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados. Incluso el contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica. Los indicadores más influyentes suelen privilegiar, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues el factor de impacto de una publicación en esta lengua suele ser más alto por puras razones estadísticas. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos. Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento “Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales”, publicado en junio de 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.² Allí se establece con claridad que el factor de impacto o el índice de citación no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros –individuales y colectivos– tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelen ser incorporados en los índices de citación de las revistas periódicas. En consecuencia, el documento dice que criterios bibliométricos, como el factor de impacto, no deben ser tomados como criterios para evaluar la calidad de las publicaciones periódicas en ciencias sociales y humanidades.

Los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido tener en cuenta algunas de las observaciones de DORA y el “Manifiesto de Leiden”, para formular una serie de criterios básicos que guíen nuestro trabajo. Nuestras prácticas editoriales y académicas se basan, pues, en los siguientes principios fundamentales:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos pue

1. <http://www.ascb.org/dora-old/files/SFDeclarationFINAL.pdf>.

2. http://www.caicyt-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2014/07/CCSH_-RD-20140625-2249.pdf.

dan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.

- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas misma, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos. En la medida de lo posible, los artículos, traducciones y colaboraciones son cobijados con licencias de acceso libre (*Creative Commons*). Cuando, por razones específicas, estas licencias no puede ser adoptadas para algún texto, se declara explícitamente el titular de los derechos y el tipo de licencia bajo la que se publica.
- Para nuestras revistas, las bases de datos internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la organización de la información y el diálogo académico entre pares. Pero no constituyen, por eso, un instrumento para que nuestras publicaciones perciban ingresos económicos, y mucho menos para su lucro. En consonancia con esto, nuestras revistas no utilizan su inclusión en ciertas bases de datos como publicidad para atraer autores, ni tampoco cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas.

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, ella ha sido suscrita por las siguientes publicaciones:

- *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile).
- *Acta Literaria* (Universidad de Concepción, Chile).
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile).
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina).
- *Literatura: Teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia).
- *Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú).
- *Perífrasis* (Universidad de Los Andes, Colombia).
- *Kípus: revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del número 34, *KIPUS: revista andina de letras y estudios culturales* seguirá los criterios de citación del *The Chicago Manual of Style* (16a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no observen lo que normaliza el Manual de Chicago no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del Manual de Chicago que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: raul.serrano@uasb.edu.ec, paola.ruiz@uasb.edu.ec.

– *KIPUS: revista andina de letras*
Corporación Editora Nacional
Apartado postal 17-12-886
Código postal: 170517
Quito, Ecuador

– *KIPUS: revista andina de letras*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras
Apartado postal 17-12-569
Código postal: 170413
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a.
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos para las secciones de CRÍTICA y ESTUDIOS deben presentarse a espacio y medio, con un límite máximo de veinte cinco páginas de texto (un promedio de 474 palabras por página), sin contar las notas. Solo en casos especiales se considerará una extensión mayor.
- Los artículos para la sección RESEÑAS no deben sobrepasar las cinco páginas a espacio y medio.
- Solo van en *cursiva* los títulos de libros, revistas, periódicos y películas, así como ciertas expresiones que se quiera resaltar.

A continuación se presentan ejemplos que permiten apreciar diferencias de citación entre notas de pie de página (N) y bibliografía (B).

Libros

Un solo autor

(N) Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

(B) Apellido, Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Dos o tres autores

(N) Nombre Apellido, Nombre Apellido y Nombre Apellido, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.

- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Cuatro o más autores

- (N) Nombre Apellido y otros, *Título completo* (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre, Nombre Apellido y Nombre Apellido. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año.

Artículos

En libros (capítulos)

- (N) Nombre Apellido, "Título del artículo"; en *Título completo del libro*, Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], edit. [o comp.]. (Ciudad: Editorial, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo." En Nombre Apellido [del editor o compilador del libro], editor [o compilador], *Título completo del libro*, página inicial-página final del artículo. Ciudad: Editorial, año.

En revistas

- (N) Nombre Apellido, "Título de artículo", *Título revista*, vol.: No. (año): número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo." *Título de revista*, vol.: No. (año): página inicial-página final del artículo.

Artículos de prensa

- (N) Nombre Apellido, "Título artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes y año, página en la que aparece el artículo.
- (B) Apellido, Nombre. "Título de artículo", *Título periódico* (Ciudad [si hace falta]), día, mes, año, página.

Tesis y documentos inéditos

- (N) Nombre Apellido, "Título de tesis" (tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año), número de página o páginas.
- (B) Apellido, Nombre. "Título tesis." Tesis de pregrado/maestría/doctoral, etc., Universidad, año.

Fuentes inéditas de archivo

- (N) Nombre Apellido del autor [si existe], "Título del documento" [si consta, o su carácter como oficio, informe, decreto, etc.], lugar y fecha [si es que corresponde], Nombre del archivo, sección, fondo, vol./leg./t., f. o ff. [según corresponda].
La primera vez se escribe el nombre completo del archivo, seguido de su abreviatura entre paréntesis. En ulteriores ocasiones se consignará solo la abreviatura.
- (B) Nombre completo del archivo (sigla), ciudad, país, sección (es), fondo (s) consultados.

Entrevistas

- (N) Nombre Apellido [del entrevistado], entrevistado por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].
- (B) Apellido, Nombre [del entrevistado]. Entrevista por Nombre Apellido [del entrevistador], ciudad, fecha completa. [Si es factible señalar dónde se puede ubicar la grabación o transcripción original de la entrevista].

Publicaciones digitales (internet)

- (N) Nombre Apellido. *Título completo* (Ciudad, Editorial, año), número de página o páginas, URL o DOI. Consulta: fecha de la última consulta en internet.
URL = *Uniform Resource Locator* o "localizador uniforme de recursos." Ejemplo: <http://www.chicagomanualofstyle.org>.

DOI = *Digital Object Identifiers* o "identificadores digitales de objetos." Ejemplo: <10.1086/525508>.

Tómese en cuenta que la manera de citar las fuentes electrónicas sigue, en todo lo posible, los criterios para las fuentes impresas. La manera aquí propuesta alude a libros. En caso de artículos u otros materiales habría que seguir lo ya indicado.

- (B) Apellido), Nombre. *Título completo*. Ciudad: Editorial, año. Información del URL o DOI.

Notas de fuentes ya mencionadas

La segunda y siguientes veces en que se menciona una fuente en nota a pie de página, la referencia debe resumirse:

- (N) Apellido, *Título resumido*..., número de página o páginas.

Cuando una nota menciona la misma fuente de la nota anterior, la referencia debe acortarse más todavía:

- (N) *Ibíd.*

- (N) *Ibíd.*, número de página o páginas. [Cuando este último dato sea distinto de la nota anterior].

En las notas no deben utilizarse las siguientes abreviaturas o palabras: "id.", "ídem.", "art. cit.", "loc. cit.", "op. cit."

Bibliografía

Debe ubicarse al final del artículo. Cuando corresponda se tiene que presentar como un listado de fuentes, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Bibliografía

Fuentes primarias

– Inéditas

– Publicadas

Fuentes secundarias

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y estudios culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana, más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-julio.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX*, sistema integral de información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA*, Índice de Revistas sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/75>

CDD 860.5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-enero-junio

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Alejandra Vela Hidalgo

Feminización del viaje del héroe en “Capítulo dos chapéus”

Leonardo Valencia

Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL