

El cuento fantástico ecuatoriano.

Guillermo Cordero.

Cita:

Guillermo Cordero (2007). *El cuento fantástico ecuatoriano* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/guillermo.cordero/17>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pg96/n6n>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



RESUMEN

EL CUENTO FANTÁSTICO ECUATORIANO

El cuento fantástico nace en Europa, en el siglo XIX, como una forma de reacción al racionalismo y como un medio para expresar la interioridad del individuo. Llega a Latinoamérica a través del Romanticismo decimonónico y su producción se extiende a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, donde transita por diferentes caminos, adquiriendo formas y temas propios de la época o contexto literario en el que es escrito. En el caso del Ecuador, el cuento fantástico está presente en las diferentes etapas de su narrativa: inaugurado por Montalvo en el siglo XIX, cultivado por Pablo Palacio en las décadas del veinte y el treinta, por César Dávila en el periodo de transición, es, en la actualidad, un ámbito de la literatura muy frecuentado por los escritores al momento de dar forma a sus preocupaciones. El presente trabajo busca acercarse al cuento fantástico ecuatoriano a partir del análisis (guiado por los lineamientos teóricos de Tzvetan Todorov y Jaime Alazraki) de una selección de textos representativos con el fin de establecer sus antecedentes, su evolución, las características formales que lo configuran y los temas que frecuenta. El corpus en el que se basa este estudio contempla, en su parte central, cuentos (uno por escritor)



de Juan Montalvo, Honorato Vázquez, Pablo Palacio, César Dávila Andrade, Rafael Díaz Ycaza, Carlos Béjar Portilla, Vladimiro Rivas, Abdón Ubidia, Jorge Dávila Vázquez, Leonardo Valencia, Gabriela Alemán, Yanna Hadatty, Francisco Proaño Arandi e Iván Carrasco Montesinos.

Palabras clave:

Literatura fantástica

Literatura ecuatoriana

Narrativa

Cuento fantástico

Fantástico

Maravilloso

Extraño



Índice

EL CUENTO FANTÁSTICO ECUATORIANO

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1.....	13
HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO	13
1.1 <i>Todorov y lo fantástico tradicional</i>	16
1.2 <i>Jaime Alazraki y lo neofantástico</i>	20
1.3 <i>Literatura fantástica y realismo mágico: una distinción necesaria</i>	23
CAPÍTULO 2.....	26
DOS CUENTOS FANTÁSTICOS DEL SIGLO XIX.....	26
2.1 <i>Gaspar Blondín</i>	27
2.2 <i>El desencanto de la hermosura</i>	30
CAPÍTULO 3.....	35
PABLO PALACIO Y EL DESCRÉDITO DE LA REALIDAD	35
3.1 <i>La doble y única mujer</i>	36
CAPÍTULO 4.....	41
DOS CUENTOS FANTÁSTICOS DEL PERÍODO DE TRANSICIÓN	41
4.1 <i>El recién llegado</i>	42
4.2 <i>Rosamel</i>	45
CAPÍTULO 5.....	49
EL CUENTO FANTÁSTICO DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS	49
5.1 <i>Diplocus</i>	53
5.2 <i>Los pasos invisibles</i>	57
5.3 <i>De la nueva Liliput</i>	62
5.4 <i>Ya ni en la paz de los sepulcros creo</i>	66
5.5 <i>Relato de la extranjera</i>	69
5.6 <i>El monstruo</i>	72
5.7 <i>Quehaceres postergados</i>	74
5.8 <i>Informe sobre algo</i>	76
5.9 <i>De cómo desapareció el viajante</i>	80
CAPÍTULO 6.....	83
EL TEMA DE LA MIRADA	83
CAPÍTULO 7.....	87



LOS SUEÑOS	87
CAPÍTULO 8.....	90
LA PÉRDIDA DE LA SOMBRA.....	90
CONCLUSIONES.....	95
TEXTOS CONSULTADOS	102



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

EL CUENTO FANTÁSTICO ECUATORIANO

Tesis previa a la
obtención del Título de
Licenciado en Ciencias
de la Educación, en la
Especialidad de Lengua
y Literatura.

Autor: Guillermo Cordero Carpio

Directora: Mst. María Augusta Vintimilla Carrasco

CUENCA – ECUADOR

2007



Dedicatoria

A mis padres, porque
este trabajo es también
fruto de su amor.



Agradecimiento

A María Augusta y Jorge, seres fantásticos que guiaron este camino.



Las ideas y conceptos
vertidos en el presente
trabajo son
responsabilidad única de
su autor.

Firma:

Nombre:

Fecha:



Introducción

El presente estudio pretende ser un acercamiento al cuento fantástico ecuatoriano a partir del análisis de una selección de cuentos representativos, con la intención de establecer sus antecedentes, su evolución, las características formales que lo configuran (sus procedimientos y estrategias narrativas) y los temas que frecuenta.

Críticos ecuatorianos como Raúl Vallejo, Alexandra Astudillo y Alicia Ortega Caicedo han dedicado parte de sus trabajos sobre el cuento ecuatoriano de las últimas décadas a dar cuenta de la presencia de lo fantástico (entendido este término de manera amplia, hasta el punto de incluir en él formas vecinas como lo maravilloso, las utopías y la ciencia ficción). Las interesantes aproximaciones que brindan estos estudios plantean la necesidad de profundizar en el tema, es por eso que este trabajo se atiene a una definición más estricta y limitada del término fantástico, y a una selección también limitada de textos (no es su intención hacer un índice de cuentos).

El rasgo definatorio de lo fantástico, en el cual la mayor parte de críticos coinciden, es utilizado como criterio



principal en la selección de cuentos a estudiar. En todos ellos lo fantástico se presenta como la irrupción de lo sobrenatural en un orden natural, representado en el texto.

En este sentido, se plantean algunas interrogantes que este trabajo intenta responder a partir del análisis de catorce cuentos: ¿Qué es lo sobrenatural y qué es lo natural dentro de cada cuento? ¿Cómo se presenta lo sobrenatural y cuál es su función dentro y fuera del texto? ¿Cuál es el papel (reacción) del narrador, de los personajes y del lector en torno a la irrupción del acontecimiento sobrenatural? Y, por último, ¿Qué temas aborda lo fantástico en los cuentos estudiados?

Puesto que el cuento fantástico nace y se desarrolla en un contexto literario que hasta finales de los años 60 estuvo dominado por el realismo, se hace necesario establecer los puntos de relación-oposición entre estos dos modos de organización y percepción. La narrativa fantástica se construye al margen del canon realista y como un constante desafío a sus preceptos¹.

¹ Cabe mencionar que la literatura fantástica, en el caso del Ecuador y de Latinoamérica en general, no es la única forma de transgresión del verosímil realista. El elemento sobrenatural está presente a lo largo de la historia literaria del continente. Las literaturas prehispánicas, las crónicas de indias o las tradiciones orales de la cultura popular abundan en elementos de este tipo. Vinculados a los mitos y leyendas de la tradición oral están los elementos sobrenaturales presentes en obras como *Los Sangurimas* de José de la Cuadra o *Don Goyo* de Enrique Gil Gilbert, que en cierto punto anticipan lo que después se conocería con el nombre de realismo mágico.



En el primer capítulo se exponen los lineamientos teóricos que orientan la lectura y el análisis de la selección de cuentos, estos provienen, principalmente, de dos estudios sobre el tema: *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortazar. Elementos para una poética de lo neofantástico* de Jaime Alazraki.

En el segundo capítulo, buscando establecer los antecedentes del cuento fantástico en Ecuador, se analizan dos cuentos del Siglo XIX, *Gaspar Blondín* de Juan Montalvo y *El desencanto de la hermosura*, de Honorato Vázquez.

El tercer capítulo está dedicado al análisis del cuento *La doble y única mujer* de Pablo Palacio. Una lectura de este cuento desde la teoría de lo fantástico revela el grado de conciencia que tenía el autor lojano sobre los alcances de la escritura fantástica, y plantea otro punto a tener en cuenta al momento de establecer la filiación genérica de sus obras.

En el cuarto capítulo se analizan dos cuentos representativos de la llamada etapa de transición de la



narrativa ecuatoriana, *El recién llegado* de César Dávila Andrade y *Rosamel* de Rafael Díaz Ycaza.

El quinto capítulo se concentra en el análisis de nueve cuentos escritos a partir de 1970, de nueve autores diferentes: Carlos Béjar Portilla, Vladimiro Rivas, Iván Carrasco, Francisco Proaño Arandi, Jorge Dávila Vázquez, Abdón Ubidia, Gabriela Alemán, Leonardo Valencia y Yanna Hadatty. Cada cuento marca un camino diferente dentro de lo fantástico en el cuento ecuatoriano contemporáneo.

El sexto capítulo está dedicado al tema *de la mirada*, a partir del análisis de las imágenes presentes en algunos cuentos de autores ecuatorianos. Este capítulo se justifica puesto que en estas imágenes los autores cifran, mediante elementos fantásticos, el alcance de lo fantástico. Son símbolos fantásticos que reflexionan sobre lo fantástico.

En el séptimo capítulo se abordan algunos cuentos que juegan con una misma idea: el sueño. Los mismos pertenecen a autores cuencanos: Iván Carrasco y Jorge Dávila Vázquez.



Finalmente, en el octavo capítulo se trata el tema de *la pérdida de la sombra* partiendo de la comparación de dos cuentos ecuatorianos contemporáneos con dos cuentos europeos del Siglo XIX.

El noveno capítulo se reserva para las conclusiones.

Capítulo 1

Hacia una definición de lo fantástico

La literatura fantástica nace en Europa a comienzos del siglo XIX, como una reacción al positivismo ilustrado del siglo XVIII, imbuida por el romanticismo y su afán por la exploración de mundos desconocidos e inabarcables, en especial el del “más allá”. Toma de la novela gótica que tuvo su auge a finales del XVIII y comienzos del XIX con autores como E. T. A. Hoffmann y M. Shelley. Entre los máximos cultores de la narrativa fantástica del siglo XIX cabe mencionar, entre otros, a Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Honoré de Balzac y Guy de Maupassant, en Francia; Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Ambrose Bierce, en Norteamérica; R. L. Stevenson y H. G. Wells, en Inglaterra; y Nikolái Gógol e Iván Turguéniev en Rusia.



Según Oscar Hahn, el primer cuento fantástico del cual se tiene conocimiento en Hispanoamérica es *Gaspar Blondín* de Juan Montalvo, que fuera escrito en 1958 mientras el autor se encontraba radicado en París. Junto a Montalvo y regidos por el canon romántico, autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo Blanco, Eduardo Wilde, Rubén Darío, entre otros, producen, en la segunda mitad del siglo XIX, lo que podría considerarse el primer corpus de cuentos fantásticos hispanoamericanos. Con la obra de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, escrita en las primeras décadas del siglo XX, el cuento fantástico comienza a abrirse hacia otros campos, dejando atrás los preceptos de la narrativa fantástica decimonónica. Pero son los cuentos de Jorge Luis Borges, publicados a partir de 1930, los que inauguran una nueva forma de concebir la literatura fantástica, hasta el punto de hablar de un antes y un después de Borges. A la línea abierta por este último se suma, posteriormente, la producción de Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares.

Muchos estudiosos y escritores se han ocupado en la tarea de definir lo fantástico. Importantes son las contribuciones de Tzvetan Todorov, Louis Vax, H. P. Lovecraft, Emilio Carrilla, Jaime Alazraki, Mary Erdal Jordan, Julio Cortazar,



Jorge Luís Borges y Adolfo Bioy Casares, solo por citar a algunos.

La mayor parte de los estudios ponen como primera condición para lo fantástico, la representación en el texto de una realidad “normal”, natural, y la irrupción de un elemento extraño a esa realidad, el elemento sobrenatural. Veamos las siguientes definiciones:

En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar (Todorov, 34)”.

Lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón (Louis Vax, cit. *En busca de* 22)”.

Sin embargo, para algunos estudiosos lo fantástico estaría definido no precisamente por la irrupción, sino por el efecto que produce dicha irrupción, tanto en el personaje como en el lector. Para Lovecraf, por ejemplo, el rasgo definitorio de lo fantástico es su capacidad de producir miedo o terror:

La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un



profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos (11).

1.1 Todorov y lo fantástico tradicional

Para Todorov lo fantástico se define como la vacilación que el personaje y el lector sienten ante las dos posibles explicaciones que se pueden dar a la irrupción de lo sobrenatural:

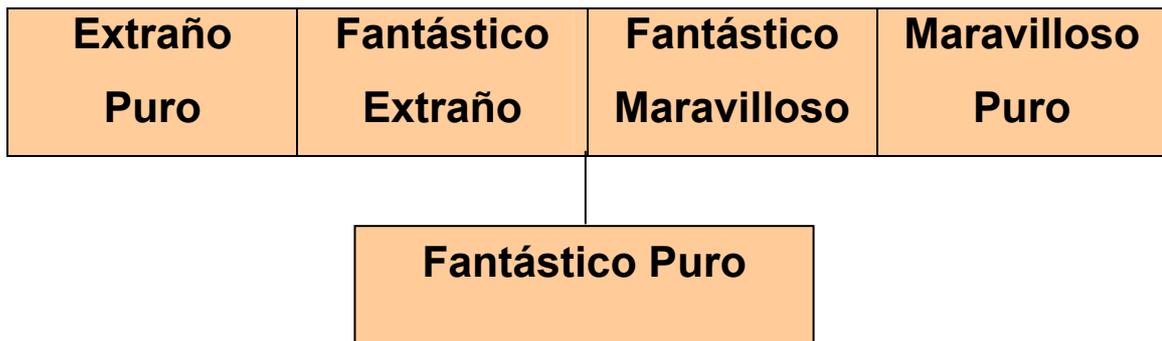
...o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (34).

Lo fantástico dura, según Todorov, lo que dura esta incertidumbre. Una vez que se elige una de las dos soluciones se abandona lo fantástico y se entra en el campo de lo extraño o de lo maravilloso.

Algunas obras, señala Todorov, logran mantener la vacilación hasta el final, incluso después de cerrado el libro. Otras, en cambio, la mantienen por cierto tiempo, pero tras



optar por una de las dos soluciones, acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño. El campo de lo fantástico es así un territorio “evanescente” situado entre dos géneros vecinos:



Como segunda condición (que puede no cumplirse), la vacilación debe ser sentida por un personaje (en el cual está confiado el papel del lector). En este caso la vacilación estaría representada en el texto, convirtiéndose en tema de la obra: el de la percepción y su notación.

La tercera condición se plantea de forma negativa y rechaza la lectura alegórica o poética del texto. Ambas, según Todorov, debilitarían lo fantástico que debe ser leído de forma literal.

La vacilación, caracterizada por la percepción “ambigua” del lector y del personaje, debe manifestarse, además, en todos los aspectos y niveles del texto. A saber, el aspecto



verbal, que contempla el nivel del enunciado y el nivel de la enunciación; el sintáctico, que atiende a la estructura de la historia; y, finalmente, el semántico, referente a los temas tratados en la historia.

Aspecto verbal

Nivel del enunciado:

Lo fantástico nace a menudo cuando una expresión figurada es tomada literalmente. “La aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural (97)”.

Nivel de la enunciación:

En la mayoría de historias fantásticas se emplea el narrador en primera persona. “el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba (105)”.



Aspecto sintáctico:

La estructura de la obra fantástica presenta una serie de características particulares. La aparición de lo sobrenatural es precedida o preparada por una serie de acontecimientos o atmósferas propicias que se presentan, desde el punto de vista de lo fantástico, como una gradación ascendente.

Aspecto semántico:

Todorov divide los temas de lo fantástico (lo sobrenatural en sí) en dos redes. La red de temas del “yo” y la red de temas del “tú”. A la primera, cuyo principio es el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu, corresponderían diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y la transformación del tiempo y el espacio. A la red del “tú” pertenecen todos los temas asociados con la sexualidad y sus tabúes.

Sin embargo, como advierte el mismo Todorov, hay textos fantásticos donde el miedo y la vacilación están ausentes. Un ejemplo paradigmático sería *La metamorfosis* de Kafka. En este sentido la definición de fantástico que Todorov desarrolla en su estudio sería solo aplicable a una forma de lo fantástico utilizada, en su mayor parte, en el siglo XIX, y



que con el afán de diferenciarla denominaremos *lo fantástico tradicional*. Los textos del siglo XX necesitan, pues, de una nueva definición ya que responderían a una poética diferente que Todorov deja planteada al final de su estudio con el nombre de *lo fantástico generalizado*.

1.2 Jaime Alazraki y lo neofantástico

Esta nueva forma de lo fantástico (*lo fantástico generalizado*) es retomada y ampliada por el crítico argentino Jaime Alazraki para su estudio de los cuentos de Julio Cortázar. Él la denomina *lo neofantástico*, una nueva forma que, si bien deriva de lo fantástico tradicional, responde a un modo de percepción y a una poética diferentes. En su estudio *En busca del Unicornio*, Alazraki establece las diferencias entre estas dos formas de lo fantástico:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su



funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico [tradicional] (28).

Esta nueva postulación de la realidad o percepción del mundo se sustenta en el rechazo de las normas o leyes que configuran de manera unívoca nuestra imagen de realidad. El carácter experimentalista del arte contemporáneo, en el que se incluiría lo neofantástico, sostiene Alazraki, responde “a la necesidad de reemplazar una imagen del mundo regida por inamovibles axiomas y leyes inapelables por una imagen que puede no responder a esas leyes pero que se sabe más próxima a la experiencia humana (30)”. En este sentido, lo fantástico aporta imágenes que rompen con las leyes de la razón, porque lo que busca es atrapar la parcela de realidad que ésta deja escapar.

Alazraki hace una analogía entre el elemento fantástico y el anacoluto. Este último se define como una inconsecuencia sintáctica, una construcción gramatical diferente que trastorna el orden del discurso con el propósito de superar las limitaciones expresivas del lenguaje. Al igual que el anacoluto, afirma Alazraki, el elemento fantástico busca provocar una ruptura dentro de un orden determinado, es



también una inconsecuencia, pero en el discurso literario, que contradice o niega la gramática de la realidad entendida bajo los parámetros de *lo normal*. En este sentido, lo fantástico, además de ser una forma de jugar con los miedos del lector, es una forma de llamar la atención sobre ciertas nociones que el escritor se propone transmitir, una forma de tocar la realidad prescindiendo de esquemas y sistemas lógicos.

En lo neofantástico, sostiene Alazraki, el juego con el miedo deja de tener lugar, porque “la transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender (35)”. En lo neofantástico, la transgresión (el elemento sobrenatural) cumple una función diferente a la que cumplía en lo fantástico tradicional, se convierte en metáfora a través de la cual el escritor busca acercarse al territorio de *lo otro*. El ejemplo paradigmático de este tipo de metáfora es la que nos ofrece Kafka en *La metamorfosis*, “a través de la cual alude a esa condición de Gregorio Samsa y la define sin definirla, la define a través de una imagen que trasciende la lógica de la causalidad para instituir una lógica de la ambigüedad y la indeterminación (35)”.



Finalmente, habiendo descartado el miedo como función de lo neofantástico, Alazraki, al preguntarse por los propósitos de esta nueva forma, recurre al comentario de Sartre, acerca de *La metamorfosis: los textos fantásticos* “han dejado de depender de seres extraordinarios; para ellos no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre (Sartre, cit. *En busca de* 41)”.

Los cuentos que se estudian en el presente trabajo pueden pertenecer indistintamente a una u otra categoría de lo fantástico (ya sea fantástico tradicional o neofantástico). Existen casos en que la clasificación cronológica no tendría lugar puesto que textos escritos a finales del siglo XX pueden responder a las premisas elaboradas por Todorov para los cuentos del siglo XIX.

1.3 Literatura fantástica y realismo mágico: una distinción necesaria

El elemento sobrenatural está ya presente en los primeros textos de literatura hispanoamericana. En los relatos de las crónicas de indias se mezclan los elementos exóticos del nuevo continente con los hechos de la conquista, todo esto desde la mirada asombrada de los conquistadores. La



imaginación caballescaca, nos dice Carlos Pérez Augustí, encontró en las crónicas la confirmación de sus mitos. Fábulas y mitos ayudaron a enriquecer una literatura en cierto modo fantástica (35). Como ejemplo, Pérez Augustí, cita un fragmento del capítulo LXVI, de *Historia de las guerras civiles del Perú*, de Pedro Gutiérrez de Santa Clara, donde el testimonio viene acompañado de lo prodigioso. Este refiere “De cómo ciertos gigantes aportaron a la provincia de Manta”: “Dezian los yndios muy antiguos [...] de cómo en el tiempo antiguo [...] aquella tierra de paz se alborotó toda ella con la llegada que hizieron mucha cantidad de yndios gigantes, que eran de disforme altura y grandeza” (36).

La fusión de los mitos prehispánicos con los europeos, más aquellos que surgieron durante el proceso de conquista, dio origen a la rica tradición oral del nuevo continente. Un continente donde lo sobrenatural es parte de lo real, donde la imaginación encontró lugar para regiones fabulosas como El Dorado o el País de la Canela, y seres imaginarios como Las Amazonas. De esta tradición oral habrán de alimentarse escritores de épocas posteriores que dan forma literaria a los mitos y leyendas populares, reelaborando sus temas y absorbiendo lo que en ellos hay de insólito, de prodigioso, de sobrenatural. Buenos



ejemplos en la literatura ecuatoriana del siglo XX son *Los sangurimas* (José de la Cuadra) y *Don Goyo* (Demetrio Aguilera Malta), obras en las que el elemento sobrenatural llega por vía de la tradición popular, y en las cuales algunos críticos encuentran antecedentes de lo que después se conocería con el nombre de realismo mágico.

En cuanto al elemento sobrenatural entendido dentro de la narrativa fantástica (que tiene su origen en la Europa de fines del XVIII y comienzos del XIX), este llega a nuestro continente, y a nuestro país, a través del romanticismo. Si bien puede tener semejanzas con el elemento sobrenatural proveniente de la tradición americana, guarda diferencias en lo que tiene que ver a su función y a la configuración de realidad en la cual opera.

Con el propósito de trazar un límite operacional se hace pertinente distinguir lo fantástico de esta forma cercana pero diferente, el realismo mágico. Según Abdón Ubidia (*Cinco tesis*, 101-107), la literatura fantástica y el realismo mágico se oponen en dos órdenes principales. El primero se relaciona con la verdad interna de la obra: mientras la literatura fantástica se basa en la duda del lector frente a la irrupción de lo sobrenatural en una realidad planteada como “normal”, en el realismo mágico la duda desaparece



pues lo sobrenatural es parte de la realidad (lo mágico es real). El segundo se refiere al efecto poético que se opera en el lector: si la literatura fantástica juega con el miedo, el horror o la perplejidad, el realismo mágico, en cambio, se erige como un canto a la vida y a la sensualidad. Como se puede ver, ambas formas niegan el realismo, pero desde diferentes puntos.

Capítulo 2

Dos cuentos fantásticos del Siglo XIX

¿Por donde comenzar un estudio del cuento fantástico ecuatoriano? Vayamos a los orígenes del género. El cuento ecuatoriano nace en el siglo XIX, con el romanticismo. En su etapa embrionaria (todavía no presenta las características acabadas del cuento moderno) está ligado a formas próximas como el cuadro de costumbres y el artículo periodístico. Lo mayor y lo mejor del relato decimonónico está, al decir de Rodríguez Castelo, en dirección realista, dirección que pone proa hacia el expresionismo social de los 30 (6). Sin embargo, el relato fantástico es trabajado ocasionalmente por algunos escritores, la mayor parte de las veces como un paréntesis en la realización de proyectos escriturales *más serios*. Así



encontramos entre las páginas ensayísticas de Juan Montalvo, el cuento *Gaspar Blondín*, escrito en 1858; y, entre los trabajos de derecho y lingüística, poesía y cuento de Honorato Vázquez, *El desencanto de la hermosura*, de 1898, ambos de cuño fantástico. Estos relatos siguen, en gran parte, los modelos románticos y están imbuidos del afán por acercarse a mundos desconocidos e inabarcables propio de este movimiento. Un análisis de estos dará cuenta de sus fuentes, sus procedimientos y sus alcances.

2.1 Gaspar Blondín

Juan Montalvo, Ambato (1832-1889)

En 1858, en París, Juan Montalvo escribe *Gaspar Blondín*², un relato de corte fantástico que será publicado en *El cosmopolita*, en una sección titulada *Cuentos fantásticos* (se desconocen los otros relatos de esta serie). Montalvo, sin duda, conoció muy de cerca la narrativa fantástica de la época. Enrique Anderson Imbert, en su estudio sobre las fuentes que “el escritor cita y en su mayor parte leyó” señala, entre muchos otros, a Poe, Gautier y Hoffman, tres autores representativos del tipo de literatura fantástica que

² En su antología *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* Jorge Hanh realiza un extenso análisis de este cuento. En este estudio nos referiremos a algunos puntos de ese análisis y esbozaremos otros.



Todorov denominó *tradicional*³. Categoría dentro de la cual, dadas sus características estructurales y temáticas, se inscribiría el cuento de Montalvo.

El narrador, un viajero que cruza los Alpes, escucha al dueño de la posada donde habrá de pasar la noche, referir la historia de Gaspar Blondín, un extraño y misterioso individuo que ha sido llevado a la horca tras habersele acusado de matar a su mujer.

En este cuento se distinguen dos marcos narrativos, uno exterior, desde donde el narrador cuenta la historia, y uno interior: la historia que el posadero refiere al narrador. El acontecimiento sobrenatural se reserva para el final, y aparece en el marco narrativo exterior, siendo el narrador testigo de la aparición del espectro del personaje que, aparentemente, retorna de la muerte.

Este acontecimiento es precedido por algunos hechos situados en el marco interior, que si bien no están dentro del campo de lo sobrenatural, resultan extraños e insólitos y tienen como función preparar el momento de su llegada: el aspecto del personaje, un desconocido “del más extraño y pavoroso semblante”; su misteriosa desaparición de la

³ Ver Cap. 1



posada; la historia, contada por el tambero, sobre el comercio que mantienen el personaje y su mujer con “los espíritus malignos”; el rapto de la niña; y, finalmente, el hecho de que el personaje, al retirarse a un cuarto con su esposa, se encuentre con el “cadáver sangriento” de ésta entre sus brazos. Como se puede apreciar, estos elementos, desde el punto de vista de lo fantástico, forman una gradación ascendente y contribuyen a la consecución de ese efecto único (del cual hablaba Poe) cuyo punto culminante es, en este caso, la aparición de Blondín.

Si atendemos a la narración del posadero, vemos que el comportamiento de Blondín es atribuido a la presencia de fuerzas malignas que han doblegado su voluntad. Por detrás de Blondín se esconde una de las figuras que puebla buena parte de la narrativa fantástica del siglo XIX: el diablo. El personaje de Montalvo es una de las formas del diablo, su aura maldita contamina todos sus actos.

Uno de los dones del diablo, nos dice Todorov, es despertar el deseo como tentación sensual, “el deseo, que ya nada puede detener (154)”. En Gaspar Blondín este deseo diabólico ejerce sobre el personaje un dominio excepcional: “Y como el diablo de hombre fuese acometido por un arranque de amor irresistible, abrazóla como para



matarla”. El diablo despierta en el personaje un deseo que no puede controlar, un deseo convertido en frenesí, que lo lleva a cometer las acciones más viles (el asesinato de su esposa, el rapto de la niña), a consecuencia de las cuales es finalmente llevado a la horca.

En su estudio de la narrativa fantástica enfocado desde la perspectiva de las concepciones del lenguaje, Mary Erdal detecta el surgimiento de la misma en la concepción simbólica del lenguaje artístico del romanticismo, según la cual el texto artístico, por su carácter simbólico, puede ser expresión de lo infinito y lo indecible. Lo fantástico en el siglo XIX, agrega, “es índice de mundos desconocidos, esencialmente del mundo del más allá (135)”. En el cuento de Montalvo el personaje que retorna de la muerte concretiza esta aspiración de acercarse a lo desconocido, que marca la narrativa fantástica de este período.

2.2 El desencanto de la hermosura

Honorato Vásquez, Cuenca (1855-1933)

Entre sus trabajos sobre derecho internacional, lingüística y creación literaria, donde se destacan su poesía y sus cuentos de navidad, Honorato Vásquez escribió, en 1898,



El desencanto de la hermosura, un cuento fantástico de vertiente romántica que Hernán Rodríguez Castelo, en la introducción a la antología *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*⁴, clasifica como “cuento de miedo y misterio”.

El cuento, narrado en tercera persona, está dividido en tres partes. En la primera nada anticipa la presencia de lo sobrenatural. El narrador plantea una historia de amor de características románticas, héroe y heroína idealizados, amor obstaculizado por la súbita partida del caballero, promesa de matrimonio a la vuelta.

El acontecimiento sobrenatural se presenta al final de la segunda parte (cuando tiene lugar el ansiado reencuentro) precedido de algunos elementos que preparan el camino para su llegada. En contraste con la primera parte, los rasgos del escenario cambian, el clima generoso se torna amenazador, el protagonista entra en la ciudad “...a eso de las diez de la noche, en medio de una horrorosa tempestad, que parecía que inundaba el mundo con los torrentes de agua en que se deshacía.” Aquí, las características del espacio (también de preferencia

⁴ Otro cuento fantástico forma parte de esta antología: *El León de la montaña* de Luis Napoleón Dillon, donde un valiente caballero se deja llevar por la belleza de la mujer de sus ensueños que le promete el placer eterno, pero que al final se descubre como la muerte. Al igual que en el cuento de Honorato Vázquez, la belleza asociada al placer no es más que el símbolo de la destrucción.



romántica) forman una suerte de “presagio negativo” (Hanh, 34), aun más si tomamos en cuenta la advertencia del criado de esperar que pase la tormenta.

Cumplen igual función la utilización de expresiones como “horrorosa tempestad”, “moribunda luz”; la descripción del protagonista: “el meditabundo rostro del viajero, que mostraba retratadas en su bella fisonomía, la ansiedad, la duda y la inquietud”; y la advertencia premonitoria del narrador: “Extraño y raro debía ser el suceso que aconteció al amante de Teresa”.

Los detalles del acontecimiento sobrenatural nos están reservados para la tercera parte, donde el narrador, con vuelta atrás, transmite el testimonio del personaje. Quien refiere cómo, cuando se creía en los brazos de su amada, se halló, de pronto, “¡que espanto...! frente a frente a un horrible esqueleto vestido de una blanca y andrajosa mortaja” para luego ser encontrado, en estado inconsciente, por su criado. En este punto el lector se pregunta si el acontecimiento realmente sucede o es producto de la imaginación del protagonista. Ni el narrador ni el personaje buscan una explicación racional para el hecho. Sin embargo, algunos detalles despiertan la duda del lector: el acontecimiento permanece fuera de su campo



de visión, los pormenores le son referidos de segunda mano por el narrador, y no existen testigos que corroboren la versión del personaje. Por último, no se trata, como en *Gaspar Blondín*, de un fantasma ni de un ser que retorna del más allá, pues la prometida del protagonista no ha muerto.

Una de las funciones que cumple el elemento sobrenatural es “modificar la situación precedente y romper el equilibrio establecido” (Todorov, 196). En el cuento de Vásquez, el equilibrio inicial, la atracción mutua de los amantes, se ve modificado por la intervención de lo sobrenatural. El equilibrio es después reestablecido, pero ya no es el mismo. Ambos personajes tras reflexionar “cuán desacertadamente emplea el hombre los preciosos años de su juventud en busca de mentidos placeres, que se consiguen a fuerza de penas” abandonan una vida que privilegia el goce sensual y optan, al contrario, por el claustro y la vida religiosa. Aquí se hace evidente la oposición entre deseo sensual y religión. La mujer en tanto objeto de deseo no es más que otra forma del demonio que corrompe el espíritu (Todorov, 153).

Un motivo recurrente de la literatura fantástica es la transformación del espacio. El ingreso a la casa de la



amada va a marcar el punto de entrada al terreno de lo insólito, el espacio se transforma súbitamente (no olvidemos que estamos en noche de tormenta), la casa se presenta suntuosa e iluminada, “como si fuera una noche de bodas”, pero está vacía, la ausencia de gente y el “más profundo silencio” causan la “extrañeza” del protagonista. Este ambiente enrarecido volverá a transformarse después del encuentro de los amantes (encuentro que no es desdichado, es espantable, según Castelo): la decoración pasa de festiva a fúnebre.

Al final, la intención edificante o aleccionadora del narrador hace que el relato se deslice hacia la alegoría, con lo cual el elemento fantástico pierde fuerza ya que, en este caso, solo sirve para ilustrar una idea (Todorov, 192): “lo últimamente acaecido llenó de clarísima luz su entendimiento, e hizo que reflexionara seriamente en la vanidad de las cosas humanas”. La alegoría sugerida en el texto debilita el elemento definitorio de lo fantástico: la vacilación.



Capítulo 3

Pablo Palacio y el descrédito de la realidad

Se puede ubicar el inicio de la historia del cuento contemporáneo ecuatoriano a finales de los años 20, con la publicación de dos libros: *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, publicado en 1927, y *Los que se van*, colección de cuentos de Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y Joaquín Gallegos Lara, publicado en 1930. Estas dos obras “fundacionales”, según Alicia Ortega, inauguran dos vertientes, opuestas entre sí, en donde se pueden distinguir dos modos de percepción y dos estilos de configuración diferentes. La primera, que tiene a Palacio como su narrador más relevante, cuestiona abiertamente el modo de percepción propuesto por la segunda: el realismo naturalista o verismo que se propone describir fielmente la realidad con el objetivo de mejorarla. La primera no encuentra inmediata repercusión⁵, el canon literario de la época no ve en Palacio “a un guía, sino a un descarriado”(Valencia, *El síndrome* 334), “hacia mediados de los años 20, su producción constituye una anomalía” (Robles, 315). La segunda multiplica rápidamente en

⁵ Si se revisa la obra de uno de los contemporáneos de Palacio, Humberto Salvador, se puede comprobar que en lo que tiene que ver con el cuento fantástico, el autor lojano no estaba solo. En *Taza de té*, publicado en 1930, Salvador nos entrega dos cuentos que se alejan del canon realista. Me refiero a *Catalina*, un relato fantástico que aun conserva rezagos románticos, y *Muñecos*, que probablemente sea el primer cuento de ciencia ficción escrito por un ecuatoriano.



numerosas obras, en lo que se llegó a conocer como el Realismo Social.

3.1 La doble y única mujer

Pablo Palacio, Loja (1906-1947)

Denominar literatura fantástica a toda la producción palaciana basándose en su oposición al realismo, sería jugar con un criterio maleable e impreciso. Lo que si se puede afirmar, es que uno de los caminos que el autor escoge en su afán de desacreditar la concepción convencional de realidad, es el camino de lo fantástico⁶. Que en Palacio se actualiza desde una concepción moderna, con propósitos diferentes a los perseguidos por la cuentística fantástica del siglo XIX, a la que corresponden los relatos de Juan Montalvo y Honorato Vázquez.

Por este camino transita el cuento *La doble y única mujer*, incluido en *Un hombre muerto a puntapiés*, en el cual el

⁶ En la introducción de la *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, José Miguel Oviedo, dentro de su mapa clasificatorio, ubica a Pablo Palacio en el apartado titulado *La innovación: cuento fantástico, vanguardista, especulativo y humorístico*; junto a los escritores Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, entre otros, la mayoría cultores del cuento fantástico. Luego, sobre la obra de Palacio, señala: “Su narrativa parece una muestra de la literatura del absurdo (que iniciaría Kafka); comparte ciertos elementos con Poe, Unamuno y Pirandello; y hace resonar la carcajada amarga que hallamos en Goya, Grosz y Bacon. (Oviedo, 222)”. Cabe recordar que para Todorov la literatura fantástica del siglo XX, cuyas características la hacen diferente a la del siglo XIX, tiene como paradigma a Franz Kafka. Poe, ya se dijo, fue uno de los padres del cuento fantástico decimonónico.



elemento sobrenatural no es un acontecimiento percibido por el narrador o un personaje, es la condición misma de la(s) narradora(s), su naturaleza imposible de explicar⁷. En su estudio *El cuento fantástico*, el argentino Emilio Carrilla señala:

...al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites de la explicación “científica” y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable (20).

En el cuento *La doble y única mujer*, lo que escapa a la explicación científica y realista es la naturaleza “doble y única” del personaje. Naturaleza que no solamente desafía la clasificación de “los teratólogos”, expertos en monstruosidades, sino que, además, pone en evidencia la incapacidad de representación del lenguaje y la estrechez de una moral que condena todo lo que excede a su conjunto de normas. De ahí que el personaje se dirija a los “gramáticos” para que “se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno, la muletilla de los pronombres personales, la conjugación de los verbos, los adjetivos posesivos y demostrativos, etc.”; y

⁷ La crítica María del Carmen Fernández en su estudio *El Realismo Abierto de Pablo Palacio* sostiene que la condición del personaje está “dentro de lo posible (272)” y que si algo tiene de extraordinario es la forma en la que fue engendrado. La primera afirmación carece de fundamentos pues a lo largo del texto el propio personaje se empeña en explicar su naturaleza imposible, dejando en claro que no se trata de un caso de siamesas (un cuerpo doble con dos personalidades diferentes) sino de “un cuerpo doble con un solo motor intelectual (Palacio, 137)”.



a los moralistas “en el sentido de que se molesten alargando un poquito su moral y que me cubran y que me perdonen por el cúmulo de inconveniencias atadas naturalmente a ciertos procedimientos que traen consigo las posiciones características que ocupó entre los seres únicos (136)”.

En este cuento, escrito en primera persona, lo sobrenatural adquiere voz propia y pide con ironía carta de naturalización a los sistemas que lo excluyen: la ciencia, el lenguaje y la moral; poniendo en evidencia sus limitaciones y desechando la posibilidad de que el mundo pueda ser conocido a través de ellos. (Para Palacio lo sobrenatural es parte integrante de lo natural, su delito está en ser incomprendido por las leyes de la razón.)

El origen del personaje, que rompe con la lógica de la causalidad, estaría también dentro del orden sobrenatural. Su condición “doble” es producto de la impresión que causaron en su madre “las lecturas perniciosas y generalmente novelescas (141)” y el examen de “peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas” que le fueran proporcionadas por un amigo médico ante la ausencia del marido.



Lo sobrenatural no se presenta, en este caso, al final del relato ni necesita de advertencias y atmósferas apropiadas. Se presenta desde un comienzo y se localiza en la condición misma del personaje. En “La doble y única mujer” la duración de lo fantástico coincide con la duración del personaje. Para que lo fantástico termine el personaje tiene que morir. La causa de su muerte, irónicamente, está contenida en su extraordinaria condición: “Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo (149)”.

El tema del doble, variante del tema multiplicación de la personalidad, forma parte, según la clasificación de Todorov, de la red del “yo” que se caracteriza por cuestionar los límites entre espíritu y materia. En este sentido, la conformación física del personaje de Palacio (lo material) responde a su condición psíquica (lo espiritual), el cuerpo doble es la materialización de su consciencia dividida. En *La doble y única mujer* a Palacio le interesa marcar la zona en la que confluyen los dos ríos de consciencia del personaje:

Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente. Hay entre mí – primera vez que



escribo bien entre mí- un centro a donde afluye y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera (140).

La extraordinaria condición física y psíquica hacen del personaje un ser excepcional, pero, por lo mismo, un ser excluido. Por un lado está dotado de una percepción fuera de lo común, puede “ver cosas que los demás hombres no pueden ver”, lo que le convierte “en un pequeño dios (148)”. Por el otro, y esta es su tragedia, su condición le dificulta vivir de acuerdo a las normas sociales, aislándolo del trato con los hombres: “A fuerza de costumbre y de soportar esta contrariedad, no siento absolutamente el principio social (148)”.

La doble y única mujer nos enfrenta con un símbolo de la conciencia escindida del hombre en el que todos nos vemos reflejados. Para Palacio lo que escapa a la lógica y a la razón, y por lo tanto a lo natural, termina siendo no solamente la condición del personaje, sino la del ser humano en general.



Capítulo 4

Dos cuentos fantásticos del período de transición

Para Jorge Dávila Vázquez la narrativa del periodo de transición se caracteriza por la superación del realismo naturalista de los años treinta, mediante el desarrollo de tres elementos: una mayor profundización en el alma de los personajes, el paso de la temática rural a la urbana y la incorporación de un lenguaje lírico (Dávila, *Estudio introductorio*, 25). César Dávila Andrade es la figura más relevante y quién mejor encarna este espíritu de superación con respecto al realismo social. En su libro *Trece relatos* (1955), además de los elementos citados por Jorge Dávila, se constata la presencia de lo fantástico (es el caso de *El recién llegado*, relato que se analiza en este capítulo) que se suma a su obra como un elemento más dentro de la superación antes mencionada.

Raúl Vallejo, en *El cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, hace hincapié en el proceso de ruptura de este periodo con respecto al realismo social de los treinta (que vive su fase epigonal) y su afán de verosimilitud. Un representante de este proceso es, para Vallejo, Rafael Díaz Ycaza, cuya obra, realista en sus primeros textos, termina por incorporar



en textos posteriores elementos fantásticos. Otros escritores reconocibles por su actitud de ruptura con respecto al realismo son Juan Andrade Heymann, sobretodo en *Cuentos extraños* (1961); y Miguel Donoso Pareja y su libro de cuentos *Krelko* (1962). Como se observa, en este periodo las ataduras con el referente inmediato comienzan a deshacerse y los escritores adquieren mayor libertad. Existe una mayor conciencia del mundo narrado como un mundo autónomo, lo que propicia la inclusión del elemento fantástico como otra vía para aprehender la realidad.

Alicia Ortega, en su estudio sobre el cuento ecuatoriano del siglo veinte, considera que más que ruptura, existe una yuxtaposición de dos estéticas: la realista, deudora del treinta, y la vanguardista, que sigue la línea de Pablo Palacio. Señala, además, que estas dos tendencias convergen muchas veces en la obra de un mismo autor.

4.1 El recién llegado

César Dávila Andrade, Cuenca (1918-1967)

En este cuento (que forma parte del libro *Trece relatos*, publicado en 1955) Dávila Andrade pinta un vivo retrato de



José Nosequién, un personaje deforme y un tanto retrasado, sumido en la miseria y la marginalidad. Su comportamiento y su constitución física se acercan a las de un perro: juega a cazar moscas, orina en los muros, es atento y leal; tiene la nariz húmeda, pelaje en el rostro, orejas pequeñas y una boca “generosamente larga”. Su descripción es conmovedora. A pesar de su deformidad inspira ternura, como los perros; la gente del barrio donde habita, adultos y niños, le tienen cariño y reconocen en él esa “encantadora fealdad (154)”.

Lo sobrenatural, en este relato, no es el comportamiento perruno de José, que resulta extraño pero no imposible, sino la explicación metafísica que el narrador da a cerca del origen de tal comportamiento: la reencarnación (tema que es tratado por el autor en algunas de sus obras). Ya Borges decía que la filosofía y la teología no son más que ramas de la literatura fantástica. La conformación actual de José es producto de la conciencia que ha creado en su vida pasada, en la que si bien fue un perro recibió un trato casi humano: “había sido un distinguidísimo fox – terrier de propiedad de una bella literata inglesa, en el condado de York (156)”. En la Gran Rueda, de la cual habla Dávila, la desgracia de José (más allá de su miserable condición económica) es haberse encarnado en hombre por primera



vez (de aquí el título del cuento), en una suerte de descendimiento de la angelical condición animal al infierno de la condición humana. Dávila no pretende profundizar en el proceso de trasmigración del alma, mas bien utiliza este elemento para ironizar sobre las contradicciones de la sociedad. En su vida de perro José es tratado como un humano, en su vida de humano es tratado como un perro.

Se sabe que Dávila Andrade era muy dado al conocimiento de diferentes doctrinas orientales. Lo novedoso en este cuento es la conjunción del elemento fantástico, proveniente de tales doctrinas, con la descripción de un personaje que remite a las preferencias del realismo del treinta y a uno de sus compromisos: la denuncia de las injusticias sociales. Al referirse a *El recién Llegado* Jorge Dávila Vázquez sostiene: “es el asunto ideal para una narración del realismo social. Pero en este, como en muchos casos de la literatura de la transición, podemos ver que una nueva perspectiva se abre (Dávila Vázquez, *Estudio introductorio* 54)”. La nueva perspectiva llega en este relato por vía fantástica: una explicación sobrenatural para un mal natural.

Para finalizar, en este texto se aprecia la yuxtaposición (a la cual se refiere Alicia Ortega) de la estética realista,



presente en la descripción del personaje y su condición, y la estética vanguardista, que incorpora un elemento que trasciende la representación mimética.

4.2 Rosamel

Rafael Díaz Ycaza, Guayaquil (1925-)

Rafael Díaz Ycaza, según Raúl Vallejo, es un autor representativo del proceso de renovación literaria que se vive en el periodo de transición. Su obra, apegada en las primeras producciones a la línea realista, comienza poco a poco a poblarse de elementos de ruptura:

Sus textos han transitado desde el mundo rural y sus historias bañadas de verosimilitud realista [...] hasta llegar a nuevos mundos en los que las historias y sus personajes han ganado en profundidad psicológica y roto definitivamente sus ataduras con el realismo para navegar con mayor libertad a través de una verosimilitud diferente, fantástica a ratos (65).

Además de *Rosamel*, el elemento sobrenatural que irrumpe en la realidad está presente en otros cuentos de este autor. En *El cuarto invisible*, por ejemplo, el espacio y los objetos se animan, y ayudan a crear la atmósfera onírica en la que



se desarrolla la historia, donde lo fantástico explora el amor prohibido de una pareja que se oculta y resguarda tras las paredes de un hotel.

En *Rosamel*, el protagonista del relato siente la tentación de entrar a la casa que un día habitó. Convince a los nuevos habitantes que lo dejen pasar, “para recoger unos recuerdos”. Les describe con detalle la casa, y refiere la historia de quienes vivieron en ella. Al final, llega la sorpresa, Rosamel revela su secreto: “Que en su dormitorio de hace tantos años [...] se suicidó un sujeto que era en todo su igual, que incluso se llamaba Rosamel y que todos decían que era él mismo (77)”. Rosamel es un fantasma.

El cuento recurre a una estrategia de efecto seguro en las historias de este tipo: al final, los personajes que creen ver fantasmas son los fantasmas (un buen ejemplo de esta estrategia llevada al cine se presenta en *Los otros*, del director Alejandro Amenabar). La revelación contenida en la última frase del relato cambia el sentido de la historia y permite comprender algunos indicios que la anticipan: la atmósfera extraña, ambigua, la soledad de Rosamel y su capacidad paranormal para escuchar sonidos provenientes de “otro mundo (75)”.



El mundo de los vivos y el de los muertos se definen, en este caso, como el orden natural y el sobrenatural, respectivamente. La fractura en el primero se produce por la irrupción (el retorno) de un elemento del segundo: Rosamel.

Existen historias de fantasmas cuyo único objetivo es jugar con los miedos del lector. En *Rosamel*, el miedo generado por lo fantástico es solamente un primer efecto, una manera de introducir al lector en el punto que al autor le interesa profundizar: el lado humano del fantasma. Según Alicia Ortega, “lo fantástico en Díaz Ycaza está ligado a una intensa y angustiada sensación de soledad (39)”. Desde el comienzo, un aura de extrañeza envuelve al personaje que se describe a sí mismo como “un niño difícil, huidizo, que vivía enamorado de los cuartos, las escaleras, los tragaluces...(74)”. La relación que establece Rosamel con la casa es la de un ser solitario (y habría que preguntarse si hay ser más solitario que un fantasma): “Mi mayor encanto constituía el conversar con la casa, en la que yo descubría murmullos y resonancias que a los demás –adultos y pequeños- pasaban inadvertidos (74)”.

La condición fantasmal de Rosamel, sugerida por su aislamiento y su extraordinaria capacidad de percepción,



es ya anterior a su suicidio. La incomunicación lo ha convertido en un fantasma. Detrás de esta condición se esconde una verdad más profunda: en algún momento todos somos o seremos fantasmas. Cuando el personaje, antes de su muerte, se refiere a los seres que pueblan ese “otro mundo” lo hace en un tono familiar y se identifica con ellos: “si por allí transitaban fantasmas, eran de mansos habitantes de otras épocas; de vecinos que amaban a la casa lo mismo que yo (75)”. En *Definición de un fantasma*, pequeño fragmento del *Ulises* de Joyce, recopilado por Borges en su *Antología de la literatura fantástica*, a la pregunta “¿Qué es un fantasma? El personaje de Stephen responde: Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres (221)”.

En el siglo XIX abundan las historias que desarrollan el tema de la casa habitada por fantasmas (the hunted house). *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James es tal vez la narración más exquisita que de este tema se haya escrito. En el siglo XX y en un contexto más cercano, *Casa tomada* (1951) de Julio Cortázar, es un buen ejemplo de este tema desarrollado desde una concepción moderna. Díaz Icaza lo reelabora de forma particular. La casa es un espacio para la memoria de quienes la habitaron, para las



personas que la amaron. Rosamel se dirige a la muchacha que lo recibe para decirle: “¿Alguna vez usted no ha sentido que la casa donde vivimos forma parte inseparable de nuestro cuerpo? ¿Qué llega a ser como la caparazón del caracol? (74)”. El espacio está impregnado de historias, cada rincón cuenta la suya: “Rosamel monologó de nacimientos, decesos, matrimonios, bautizos, despedidas, retornos, vinculándolos a cada una de las habitaciones (77)”.

La división entre materia y espíritu, que supone la muerte, no es completa, los puntos de contacto se mantienen. Rosamel está ligado a los recuerdos de la casa donde vivió, a las reminiscencias de su condición física perdida. En la frontera que divide la vida de la muerte existe un tráfico que fluye constante, en ambas direcciones.

Capítulo 5

El cuento fantástico de las últimas décadas

A partir de la década del setenta se evidencia una nueva forma de hacer literatura en el país. Según Raúl Vallejo, para esta época la disyuntivas realismo social - realismo psicológico, y narrativa rural - narrativa urbana han sido



superadas. Los escritores comienzan a trabajar con mayor libertad. Aparece una estética que sigue los lineamientos del Boom, en su momento, y de los nuevos discursos literarios latinoamericanos (el Posboom) más recientemente. La relación escritor- política evoluciona desde la militancia a finales de los sesenta hasta la indiferencia política en los noventa. Existe un sentimiento de decepción ante la política, la religión y los proyectos ideológicos. El escritor tiende a abandonar el compromiso social en favor del compromiso literario, evidenciándose una mayor preocupación en la producción personal.

La narrativa fantástica, que hasta los años sesenta había tenido una producción marginal (para llamarla de alguna manera) con respecto a la narrativa realista, conquista en las últimas décadas un territorio propio. La relectura que los nuevos cuentistas hacen de la obra de Pablo Palacio, en el cual encuentran un referente, define su posición con respecto a la labor literaria y el camino a seguir. Ante el agotamiento del realismo el escritor recurre, dentro de la multiplicad de discursos literarios de los que echa mano, a lo fantástico como una alternativa para cuestionar la realidad convencional impuesta por la lógica y la razón; y para, a partir de violentar o romper su orden, conocerla mejor. Mediante lo fantástico se busca ampliar los límites



de la realidad y comprenderlos. Al referirse a esta vertiente que se abre paso en los últimos años Raúl Vallejo nos dice:

Se trata de textos que introducen el elemento fantástico, que evidencian los elementos absurdos de la vida cotidiana hasta convertirlos en parte de una realidad-otra que, narrada desde esa esfera no-real del mundo, nos permite una mirada profunda, paradójicamente, sobre la realidad concreta que en el relato se nos volvió distinta y distante (*El cuento* 54).

Cabe aclarar que Vallejo se refiere a la producción fantástica en su definición más amplia, e incluye dentro de ella a formas cercanas como la ciencia ficción y la creación de espacios utópicos. El presente estudio se basa en una definición más restringida de lo fantástico (expuesta en el primer capítulo) que guía la selección de textos y la manera de abordarlos.

A lo largo de este capítulo se analizan nueve cuentos. Algunos pertenecen a autores que han apostado por proyectos escriturales que tienen como eje central lo fantástico, me refiero a Carlos Béjar Portilla (*Osa mayor*, 1970; *Samballah*, 1971; *Puerto de luna*, 1986), quien puede ser considerado el pionero de esta nueva vertiente; Abdón



Ubidia (*Divertinientos*, 1989; *El palacio de los espejos*, 1996); Jorge Dávila Vázquez (*Cuentos breves y fantásticos*, 1994) y Francisco Proaño Arandi (*Historias del país fingido*, 2003). El resto de relatos seleccionados pertenecen a cuentistas que si bien recurren al elemento fantástico con menos frecuencia, lo hacen con la libertad de elección que caracteriza al escritor contemporáneo.

Estos cuentos responden al contexto literario en que son creados e incorporan las estrategias narrativas en uso. Recurren al humor y a la parodia. Evidencian una mayor conciencia del acto creativo, ya sea literaturizándolo o dejando ver su engranaje, la forma en la cual están contruidos. Encuentran su morada en lo breve y fragmentario del micro cuento. Reelaboran los temas y motivos de la tradición fantástica, ya sea la del siglo XIX o la abierta en Latinoamérica por Borges y continuada por Cortázar. Amplían los temas, lo fantástico además de reflexionar sobre la percepción de la realidad sirve para profundizar en el amor, en los avatares de la vida moderna o en la propia literatura.



5.1 Diplocus

Carlos Béjar Portilla, Guayaquil (1938-)

Carlos Béjar Portilla ha publicado varios libros de cuentos: *Simón el mago*, 1970; *Osa mayor*, 1970; *Samballah*, 1971; *Puerto de luna*, 1986. También ha incursionado en novela y poesía. Cecilia Ansaldo, en *El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años*, nos dice: “Bejar amplió la temática de nuestra cuentística y ensayó la narración de ciencia ficción, de corrosivo humor y del absurdo” (53). Diremos que además de la ciencia ficción desarrollada en cuentos como *A. C. Dobleu* y *Osa Mayor*, donde aprovecha este elemento para hacer crítica social, Béjar incursiona en el cuento fantástico, tal es el caso de *Ícaro*, *Diplocus* o *Puerto de luna*.

Diplocus forma parte de *Samballah*, libro de cuentos publicado en 1971, y de la antología *Cuentos fantásticos*, publicada en el 2004. El relato gira alrededor de la presencia de Diplocus, un extraño bicho de tres ojos, ocho patas, antenas, tenazas y pico de cacaatúa, que ha sido invitado a una cena familiar por el padre del narrador.

A primera vista, *Diplocus* parecería ser un relato maravilloso, por la reacción hasta cierto punto “normal” de



los personajes ante la presencia de tan extraño invitado. Pero es precisamente esta falta de asombro la que ocasiona la vacilación del lector que no sabe cómo explicarla. Por otro lado, ningún elemento de la historia nos sugiere un mundo maravilloso; por el contrario, la atmósfera está construida en base a elementos de una realidad cotidiana, percibida desde el punto de vista del narrador, uno de los hijos adolescentes de la familia: los preparativos para la comida a la que ha sido invitado Diplocus, los buenos modales, las películas, los juegos. Los elementos que describen el lugar, el comedor principalmente y sus objetos: “el mantel rosado”, “la cabecera al pie del cuadro de frutas (71)”. También colabora en este sentido el lenguaje coloquial propio de un muchacho: “estaba medio cegato (71)”, “Te pones desatado, suelto como en el trompo (72)”.

La presencia del destinatario en el texto y el tono de confianza que utiliza el narrador para dirigirse a él refuerzan el ambiente familiar en el cual transcurre el relato. El narrador se dirige a una segunda persona, al parecer alguien cercano a la familia: “Luigi, el menor, sí lo conoces (72)”. Lo interroga: “¿comprendes? (72)”, “¿Te gusta a ti Brahms? (73)”. Se adelanta a sus reacciones: “Aunque no creas, te digo que...(73)”, “no es que te quiera



ocultar cómo fue que ocurrió (73)”. Además, lo ubica en una coordenada histórico temporal específica: “no olvides, que estábamos en el cincuenta, ya los gringos se estaban fajando con los chinos en Corea (71)”.

La presencia de Diplocus, que en este caso sería el elemento ruptural, no guarda ninguna relación con la atmósfera del cuento, al contrario, es totalmente ajena a esta realidad. Sin embargo, Diplocus es tratado como un elemento más de ella. La presencia del personaje y su descripción aparecen sutilmente intercaladas entre las referencias a lo cotidiano: “de las ocho patas utilizaba únicamente cuatro para mover los tenedores, y como tenía además una especie de pico de cacatúa, negro, filudo, qué le íbamos a hacer, si de cualquier forma nos gustaba”.

Tanto el narrador como los personajes ven en Diplocus un ser curioso, extraño, sí, pero no un ser sobrenatural. El narrador se refiere a él con cariño y no siente mayor asombro por su naturaleza: “no era tan increíble, quiero decir, del todo”. El padre, quién lo ha invitado, le trata con respeto, le cede la cabecera y se comporta “como un hijo más que le admiraba (71)”. La madre se desvive en atenciones y demanda de sus hijos buenas maneras. La admiración y el amor que Diplocus despierta comienzan,



más bien, a tomar dimensiones hiperbólicas: el padre invita a los vecinos que luego abarrotan los baños, los armarios, el jardín y la alacena. El humor está presente en algunas imágenes: “Fíjate que uno por quedarse se había encaramado en el tanque de agua de esos wateres de tanque alto (73)”.

Solo Luigi, el más pequeño de la familia, a quién perturba la presencia del personaje, reacciona de un modo diferente, lo cual produce la tensión y se convierte en el detonante para el desenlace del cuento. Le saca la lengua, le da “una torta en la espinilla (72)”, “un sopapo en el ojo número tres (73)” y termina por provocarle la muerte con un elemento, paradójicamente, cotidiano: “una lata de flit (74)”. Este comportamiento de Luigi, que desde el principio es causa de preocupación de la familia, termina por provocar, con la muerte de Diplocus, un dolor de dimensiones también exageradas: “nosotros lloramos a moco vivo para que viera la solidaridad (73)”, “las señoras lloraban y es para no creer, porque nadie tenía la cara compungida de simple mascarada (74)”. Como exagerado es el funeral al que asiste todo el pueblo.

Sin embargo, a pesar de que el invitado es tratado como parte de la realidad hay algo que hace que su presencia



resulte inquietante, sino inadmisible, para el lector. Este algo está relacionado con el silencio de Diplocus, quien “no podía dirigirnos la palabra, eso era imposible (73)”, la falta de explicaciones sobre su origen y su naturaleza, y las inusuales reacciones de los personajes, su falta de asombro. A través de una imagen fantástica, que no nos remite a un significado alegórico, Béjar instala el absurdo, lo imposible, como parte de lo cotidiano. Aun cuando se acepte la existencia de Diplocus, no se puede explicar la falta de reacción de los personajes.

En este cuento podemos observar un proceso que Todorov llama de “adaptación” y que caracteriza a lo fantástico del Siglo XX. Lo que es imposible termina por hacerse posible. Lo imposible, lo fantástico, es parte de la realidad de todos los días.

5.2 Los pasos invisibles

Vladimiro Rivas Iturralde, Latacunga (1944-)

Los pasos invisibles forma parte de la antología *Vivir del cuento*, publicada en 1993. En la introducción Diego Araujo sostiene: “No hay en el mundo de Vladimiro Rivas una representación convencionalmente realista. Una vertiente fantástica marca claramente a algunos de sus cuentos. Es



un mundo en trance de hacerse, visto como posibilidad o conjetura, no demostrado sino sugerido, propuesto a la interpretación del lector (23)”. El elemento fantástico está presente en algunos relatos de esta antología: *El hombre-espejo*, *El despojo*, *Historia del cuento desconocido* y *El palacio y el centauro*.

La historia de *Los pasos invisibles* es la siguiente: el narrador, que vive en el quinto piso de un edificio, escucha los pasos del vecino del piso superior. Motivado por la curiosidad, por el afán de “espiar a los otros con los oídos” comienza a reconstruir su rutina, a “imaginar el destino de esa ruta (159)”. Sin embargo, esta misma curiosidad lo lleva un día a tocar la puerta del piso superior y a descubrir que en aquel departamento no vive nadie.

El final sorpresivo produce un giro de ciento ochenta grados en la manera como los hechos son comprendidos. Durante el desarrollo de la historia el narrador no duda de la existencia de los pasos, sino de que su manera de percibirlos fuese correcta: “alguna falla se abría dado en mi percepción, atribuible al cansancio y al sueño (159)”. Pero cuando descubre que en el piso superior “no vive nadie”, la situación cambia, el narrador se enfrenta a la posibilidad de que los pasos que creyó percibir con sus oídos jamás



existieron. De error de percepción se pasa, como podemos ver, a producto de la imaginación. En el primer caso los hechos existieron, no así en el segundo. Este descubrimiento final, además de jugar con la perplejidad del lector, actúa como una señal que le advierte sobre la posibilidad de una nueva lectura: el piso superior no es ya parte integrante de la realidad, escapa a ella para constituirse en un espacio de la imaginación.

En *El aire y los sueños* Gaston Bachelard define la imaginación como “la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras (9)”. En *Los pasos invisibles*, la configuración del espacio imaginario coincide en algunos puntos con la definición de Bachelard. Este espacio también es construido a partir de imágenes suministradas por la percepción, solo que aquí se trata de imágenes auditivas: el sonido de los pasos. Imágenes que al ser deformadas por el narrador construyen una nueva imagen: la rutina del hombre del piso superior. Una vez que esta nueva imagen adquiere consistencia, se vuelve independiente y puede prescindir de las imágenes primeras.



El relato plantea la existencia de dos órdenes: un orden “real”, representado por el espacio en el que vive el narrador, y un orden imaginario, representado por el espacio de donde provienen los pasos. En la relación que se establece entre estos espacios se distinguen dos momentos. En un primer momento el orden imaginario se construye teniendo como punto de referencia el orden “real”: “El juego me obligó a reconocer, en primer lugar, mi propia posición en esta pieza... como punto de referencia (159)”. Luego, en un segundo momento, el orden imaginario adquiere consistencia física, toma cuerpo: “Esos pasos eran el ritmo y el hombre mismo”, y comienza a infiltrarse en el orden “real”: “Pensé que mi espionaje sería más preciso si, además, reproducía, hasta donde fuese posible, su cuarto en el mío (161)”. El relato de Vladimiro Rivas pone en tela de juicio la oposición real-imaginario haciendo énfasis en su mutua referencia y en sus múltiples puntos de contacto. Vasta ver que al final la relación se invierte, con lo cual se completa el ciclo, y el orden real termina construyéndose a partir del referente imaginario.

Una de las formas de la oposición real-imaginario es la oposición realidad-ficción. Los momentos establecidos en el ciclo real-imaginario definirían también los momentos del proceso de creación y recepción del texto literario. Esta



interpretación se encuentra explícita en el texto, cuando comienza a reconstruir la vida de su vecino el narrador señala: “Me sorprendí a mi mismo literalmente *leyendo* la ruta de esos pasos (161)”.

La relación piso inferior- piso superior no está por demás. Existen diferencias en la configuración del espacio imaginario con respecto al real: el imaginario es percibido como “más amplio (159)” y de un corte arquitectónico diferente. Su proceso de construcción es tomado como un “juego” con leyes propias.

En este cuento la invención del espacio *otro* está ligada a la sensación de soledad. El silencio se convierte en el terreno propicio para el vuelo imaginario. Los pasos comienzan a ser percibidos cuando está ausente “la respiración de la mujer que al lado nos recuerda que también nosotros existimos (159)”. Al comparar a aquel hombre con el resto de vecinos, también anónimos, el narrador eleva la soledad a proporciones infinitas, en los pasos que cree oír cifra la rutina de todos los hombres: “todos ellos se concretaban, sus pequeñas vidas, en los pasos del hombre del sixieme. Esos pasos eran ellos (161)”.



5.3 De la nueva Liliput

Abdón Ubidia, Quito (1944-)

Abdón Ubidia publica en 1989 *Divertinventos*⁸, una colección de cuentos que abre nuevos caminos dentro de la literatura ecuatoriana. Lo que primero llama la atención es la estrategia empleada por el escritor para construir un espacio desde donde contar, estrategia que consiste en desplazar el marco de los relatos. El alejamiento del referente le permite establecer un escenario desde el cual poder retratar, o satirizar, el mundo que le ha tocado vivir. Así, sus divertinventos (diversión e invención, juego y ciencia) se desarrollan en lugares no del todo identificables (algunos detalles, como nombres propios y otras alusiones, sugieren que se trata de Alemania o Japón). Una vez creados estos escenarios, Ubidia da rienda suelta a su imaginación para poblarlos de espejos que congelan instantes, hombres que viven en las nubes, fabricantes de verdades, diminutos seres creados en laboratorios, ejércitos en manos de ancianos, libros comestibles,

⁸ En esta colección de cuentos, subtitulada “Libro de fantasías y utopías”, el autor recurre a la construcción de mundos alternativos que le permiten reflexionar, previo un alejamiento necesario, sobre la realidad. Debido precisamente a este desplazamiento los cuentos de Ubidia no obedecen a la condición necesaria para la producción de lo fantástico: la configuración de una zona de realidad convencional donde irrumpe un acontecimiento sobrenatural. Los relatos de Ubidia plantean, por el contrario, una zona lejana, un Japón o una Alemania a ratos maravillosos, donde las cosas más insólitas son admisibles. Sin embargo, he decidido incluir uno de sus cuentos en este estudio al considerar que, aunque difiera en la estrategia, el hecho sobrenatural, en este caso maravilloso, tiene una función semejante a la que tiene dentro de lo neofantástico: ser instrumento para un mejor conocimiento del ser humano. En la misma línea de *Divertinventos* Ubidia publicó en 1996 *El palacio de los espejos*.



alarmas que atentan contra sus dueños, música sin sonidos y seres que en vez de envejecer, rejuvenecen. Mediante estos elementos heterogéneos y fantásticos, Ubidia construye mundos que, precisamente por su diferencia, por su intencional alejamiento, nos permiten reflexionar con mayor lucidez (acercamiento) sobre el ser humano, preso, muchas de las veces, de sus propias invenciones. En el prólogo de *Divertinventos*, el mismo autor, declara:

Si trasladamos estas ocurrencias a un territorio lejano y, como todo lo lejano: imaginario; si suprimimos nuestros referentes inmediatos –paisajes, etcétera-, es posible que, a cambio, obtengamos un dibujo menos borroso de nuestros sueños, deseos, miedos o incertidumbres (7).

Esta estrategia no es nueva en la literatura. La utopía es considerada como una forma narrativa cuya historia se remonta a la *República* (hacia el 380 A.C.) de Platón y continúa, solo por citar a algunas, con obras como *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *La ciudad del sol* (1602) de Fray Tomaso Campanella y *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift. En el siglo XX, con el avance tecnológico y la deshumanización que este trae consigo, aparecieron lo que se conoce como distopías, es el caso del *Mundo feliz* de



Huxley, donde se predice un futuro sombrío para la humanidad.

En *De la nueva Liliput*, Ubidia dialoga con la propia literatura y recrea, a la manera de Swift, un mundo imaginario desde el cual ironiza sobre la progresiva deshumanización de la sociedad actual. A diferencia de la Liliput de Swift, en donde no se explica el origen de sus habitantes (no es lo que a su autor le interesa), en la Nueva Liliput de Ubidia los diminutos seres que la pueblan responden a una posibilidad tecnológica futura, son meros experimentos de laboratorio: “Tenían que ser los japoneses quienes –manipulación genética de por medio- encontraran la manera de crear una especie humana tan diminuta (41)”. Al desplazamiento del referente, la historia se desarrolla en un Japón lejano donde muchas cosas pueden pasar, Ubidia le agrega un elemento propio de la ciencia ficción: el juego con la tecnología y sus posibilidades⁹.

⁹ Los cuentos que incorporan el elemento de ciencia ficción no son una novedad en el Ecuador, ya dijimos que Humberto Salvador recurre a él en su cuento *Muñecos* (*Taza de té*, 1932). Otros autores que frecuentan este género para dar forma a sus historias y preocupaciones son, entre otros, Carlos Béjar Portilla en relatos como *Osa Mayor* o *A.C. Dobleu*; Alicia Yáñez Cossio en algunos cuentos de *El beso y otras fricciones* (1974); Santiago Páez en los cuentos de *Profundo en la Galaxia*; y Gabriela Alemán en el cuento *A persona máxima*. El propósito del presente trabajo no es profundizar en los relatos de ciencia ficción, que responden a una poética particular (esto queda planteado para la persona que quiera profundizar sobre este género). El análisis del cuento *De la Nueva Liliput*, de Abdón Ubidia, se realiza desde lo fantástico.



Todorov ubica la ciencia ficción dentro del campo de lo maravilloso, solo que en este caso “lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce (71)”. Luego, refiriéndose a la función del relato de ciencia ficción señala: “El movimiento del relato consiste en hacernos ver hasta qué punto esos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas (203)”. Los diminutos seres, producto de la manipulación genética, guardan indudables semejanzas con sus creadores, los humanos: “Hablan nuestros idiomas, visten como nosotros e imitan nuestros gestos (41)”, “Su nivel de inteligencia es, por cierto, similar al nuestro (42)”. Además, se enfrentan a los mismos problemas: “se reproducen de prisa, a despecho de las campañas de control natal y todo eso (42)”. Al crear esta diminuta ciudad Ubidia busca mirar las cosas desde más alto, con el objetivo de descifrar o comprender sus leyes, que de alguna forma son las mismas que rigen nuestra sociedad. Este cuento también reflexiona sobre el papel del hombre y su responsabilidad como creador de otros seres (lo cual nos remite al tema planteado por Borges en el poema *Ajedrez* o en *El Golem*: si el hombre es creador, entonces es dable pensar que este también fue creado por alguien, y este alguien por alguien más, etc.). Las soluciones que se



proponen ante la eminente sobrepoblación de los habitantes de la Nueva Liliput ironizan al respecto. Se contemplan la eliminación, la implantación de un orden policial para que cada colonia se autocontrole y/o la integración a la sociedad humana mediante el trabajo. Al final, el narrador, un periodista que está haciendo un reportaje sobre el tema, repara en la desgracia de estos seres: “si tan solo no tuviesen un cerebro como el nuestro, una conciencia como la nuestra, todo les sería más fácil, infinitamente más fácil (43)”.

5.4 Ya ni en la paz de los sepulcros creo

Jorge Dávila Vázquez, Cuenca (1947-)

En 1994 Jorge Dávila Vázquez publica *Cuentos breves y fantásticos*, con el cual abre una nueva vertiente en su narrativa que habrá de continuar en publicaciones posteriores: *El arte de la brevedad*, *El libro de los sueños*, y más recientemente, *Minimalia*. Como se plantea en el título, el escritor se decanta por el microcuento para dar albergue a historias que se mueven entre lo fantástico y lo maravilloso. Siguiendo la línea de Béjar, donde también convergen la narrativa breve, minimalista, y el elemento fantástico; y la de Ubidia, y su libro *Divertinventos* que Dávila, en *Cuentos breves* reconoce como un antecesor.



El cuentario consta de seis secciones. En la primera, Dávila funda un universo autónomo, el Chatt Daut (otrora El Valle del Esplendor), a la manera de La tierra media de J. R. Tolkien o de Fantasía de Michael Ende. Un mundo maravilloso poblado por seres y animales imaginarios, dotado de su propia historia, mitos y leyendas. Para que este mundo exista, nos dice el narrador al final del primer cuento, solo basta que alguien crea en él.

La segunda, “Sueños antiguos”, y la última, “Bestiario del libro de los sueños”, recuerdan las famosas recopilaciones de Borges, en los motivos y en la extensión de los cuentos. La reelaboración de temas y personajes literarios, característica de la narrativa fantástica de Dávila, cumple un papel de importancia en la construcción de lo breve, el escritor aprovecha lo que le ofrece la literatura para, a partir de ella, proponer nuevas lecturas, giros y variantes. En este sentido, Dávila exige un lector con un bagaje literario que le permita acceder al universo que plantean sus microficciones.

En la quinta sección, que da título al libro, se encuentra *Ya ni en la paz de los sepulcros creo*, un microrelato donde el autor ironiza, con una buena dosis de humor, sobre la suerte editorial de las historias de fantasmas. García, el



escritor, escucha la enérgica negativa del editor que rehúsa publicar sus obras, por considerarlas “tétricas narraciones” donde falta la vida, la juventud y el amor. Sin embargo, al final se descubre que quién está falto de vida y juventud es el propio editor que en la última frase se revela como un fantasma: “y cerró airadamente la tapa del ataúd (146)”.

El relato hace uso de los procedimientos y temas de lo fantástico tradicional pero con propósitos diferentes. La reelaboración de un tema de ultratumba; la anticipación del acontecimiento sobrenatural, sobretodo en la descripción del editor: “extrema palidez”, “demacrado semblante”; y el final sorpresivo; todos elementos que en las historias tradicionales tienen como fin generar miedo o terror, aquí cumplen un objetivo diferente, están dispuestos para provocar la risa del lector.

La parodia que Dávila hace de los recursos de la tradición fantástica revela su grado de conciencia en cuanto al proceso creativo y su concepción del relato como un mundo ficcional autónomo donde los niveles de realidad son manejados con absoluta libertad.



5.5 Relato de la extranjera

Leonardo Valencia, Guayaquil (1969-)

En 1995 Leonardo Valencia publica en Lima la primera edición de la colección de cuentos *La luna nómada*. Dos características de este libro definen la actitud del autor con respecto a la narrativa: su carácter cambiante (nómada), en cada reedición se ha añadido cuentos o se ha eliminado alguno; y el hecho de que en la mayoría de las ficciones la noción de pertenencia a una determinada geografía o país está deliberadamente ausente.

En *El relato de la extranjera*, un narrador testigo (encargado de filmar el evento) cuenta los preparativos y los extraños acontecimientos suscitados en la boda de Tomás y su novia extranjera, Marianne.

En la primera parte (los preparativos de la boda), despiertan la atención del narrador y del lector las desmesuradas medidas de la iglesia, seiscientos metros desde la puerta hasta el altar, y de la tela que servirá para la confección del vestido de la novia: “más de treinta metros (60)”. La atmósfera de misterio y extrañeza se completa con el hermetismo de la novia, su madre y sus hermanas; y el súbito deterioro en el estado de salud de Tomás: “entró



en un estado de nervios (61)”, “sus ojeras crecían por un insomnio fulminante (61)”.

En la segunda parte se cuentan los detalles del evento central: la ceremonia de matrimonio, donde interrumpe el acontecimiento sobrenatural. Camino al altar el cuerpo del novio (que luce demacrado) comienza a desmembrarse: primero cae una oreja, luego un brazo, después la cabeza, etc. La serenidad con que reaccionan la novia y su madre, y el llamado para mantener la calma por parte del sacerdote no dan paso al asombro de los presentes, pero sí del lector que se pregunta por el origen de tan extraño acontecimiento. Finalmente la novia, sin inmutarse, recoge las partes de Tomás, las coloca en la cola de su vestido, avanza hacia el altar, saca de su cartera aguja e hilo y “empieza a coser a Tomás (64)” que tras un beso se despierta “más fresco y animado (65)”.

Proponer una interpretación unívoca del acontecimiento sobrenatural planteado en este cuento sería restringir sus posibilidades significativas. Se trata de una metáfora de tenor abierto, en el sentido que le da Jaime Alazraki, que define la relación de Marianne y Tomás sin definirla, que alude a los secretos hilos con que la mujer teje la relación mediante un elemento que rompe con la lógica de lo cotidiano para instituir una lógica de la ambigüedad.



Cabe resaltar que lo sobrenatural llega a este relato por dos vías: la primera de ellas: la religión, basta ver la extraña complicidad del cura y la, hasta cierto punto, inusual aceptación del acontecimiento por parte de los asistentes a la boda; y la segunda: la condición extranjera de la novia. En este último caso lo sobrenatural proviene de un contexto socio cultural diferente. Lo natural, por lo tanto, es lo aceptado dentro de las costumbres, usos y normas de un contexto local específico. De esta manera, lo que es sobrenatural en el contexto de Tomás es natural en el contexto de su novia. Desde el punto de vista de Tomás el contexto de su novia resulta maravilloso, pues responde a normas y costumbres diferentes.

Sin embargo, al final de la historia se insinúa un proceso de adaptación al acontecimiento sobrenatural por parte de los personajes pertenecientes al contexto de Tomás: su hermana planea casarse en la misma iglesia y “no se separa de Marianne”, las muestras de religiosidad por parte de las mujeres han aumentado y el cura ha cambiado: “Ahora es mucho más sociable (66)”. El elemento sobrenatural deja de serlo cuando los personajes del contexto de Tomás lo aceptan. El contexto socio cultural decide qué es natural y qué es sobrenatural, de la misma forma que decide lo que es legal o ilegal, justo o injusto,



verdad o mentira. Una vez que la norma o la costumbre extranjera es asimilada se naturaliza.

5.6 El monstruo

María Gabriela Alemán, Río de Janeiro (1968-)

Gabriela Alemán ha publicado tres libros de cuentos: *Maldito corazón* (1996), *Zoom*, ilustrado por Luigi Stornaiolo (1997) y *Fuga permanente*, ilustrado por Geracho Arias (2002). En *Maldito corazón* la autora parte de la recreación de personajes pertenecientes a la tradición fantástica: Drácula, el Hombre Lobo y Frankenstein. En *Zoom*, por su parte, Gabriela Alemán vincula, sugerentemente, lo fantástico al tema del amor, un claro ejemplo es *A persona máxima*, que en algunos pasajes recuerda el cuento *Los afanes* de Adolfo Bioy Casares.

El monstruo, cuento del primer libro de la autora, es una demostración de lo fantástico que se hace y se alimenta de la propia literatura fantástica. Mediante la narración en primera persona y la parodia de un lenguaje no literario: una ficha médica, se da cuenta de los últimos momentos de un ser atormentado que se pregunta sobre la validez de poseer el don de la vida, sobre la ambición desmedida del



hombre de alcanzar el secreto de Dios: “Yo lo probaré –yo creador de vida, desafuero de la naturaleza-, puedo demostrar que la vida se alimenta de sí misma”.

Desde el principio el cuento va soltando pistas mediante las cuales el lector despierto puede intuir la verdadera identidad del personaje: “el paciente habla de pruebas y experimentos”, posee una fuerza descomunal, responde a ciertas preguntas: “Nombre: Víctor, edad, 33 años”. Pero el final, en vez de aclarar las cosas, las complica aún más. Luego de su muerte, la autopsia practicada al paciente revela algo insospechado por el lector: el monstruo que nos propone Gabriela Alemán es, a la vez, el Dr. Víctor Frankenstein, su creadora Mary Shelley, y su creación: la abominable criatura producto de su desmedida ambición. La fecha a la que la autora recurre al final, marca un hecho histórico en la vida de Mary Shelley, en 1815, a la edad de dieciocho años, da a luz un hijo prematuro que muere luego de un mes:

Realicé la autopsia. Nadie ha venido a reclamar el cadáver. Murió por show eléctrico. Tenía siete meses de embarazo y 18 años. Encontré una cadena de oro fundida sobre su piel. Al desprender el metal pude leer: Mary Shelley, 1815 (212)”.



Anclado en la literatura fantástica este cuento juega con la reelaboración de temas de la tradición y con el homenaje que la autora realiza de las fuentes que frecuenta.

5.7 Quehaceres postergados

Yanna Hadatty Mora, Guayaquil (1969)

En 1998 Yanna Hadatty Mora publica *Quehaceres postergados*. Varios de sus cuentos han aparecido en revistas literarias y antologías. Según Miguel Donoso Pareja, nos encontramos ante una escritora “fresca y talentosa, de pulso narrativo firme y abierto, capaz de literaturizar cualquier asunto (45)”.

En *Quehaceres postergados*, cuento que da nombre al libro, una joven esposa encuentra, mientras pone en orden su habitación, los fragmentos diseminados del cuerpo de su marido: una mano suelta en medio de la cama, la nariz, una oreja, la otra pierna, “el miembro por antonomasia”...

El efecto fantástico se centra en la duda de la protagonista que no sabe, o no recuerda, si descuartizó a su marido o si soñó que lo hizo. Esta vacilación está representada en el texto: “¿Y si lo hubiera hecho? ¿Lo habría mutilado?”. Al



parecer no le faltaban motivos para hacerlo: “La rabia era un alcohol muy poderoso, alucinante”. Por otro lado, despierta sospechas el hecho de que la protagonista, llevada en cierto punto por la presencia inquisidora de su madre, esconda las partes entre la ropa. De esta manera, Hadatty construye una atmósfera nebulosa, hasta cierto punto onírica, donde las cosas suceden, como en los sueños, absurdas y sin explicación.

Lo fantástico se encuentra aquí estrechamente ligado al tema del amor y la relación en pareja. El relato da cuenta del ansia de libertad de una mujer enfrentada por un lado a los devaneos y malos humores de su marido y por otro a la censura de su madre que, pese a todo, desea que su hija cumpla su papel de esposa a cabalidad (una suerte de machismo heredado por vía materna).

El cuento incorpora una dosis de humor ácido y cruel desde el cual la protagonista parece reivindicarse:

Se puso a coquetear con la idea de armar el muñeco y dejarlo decapitado. Así se podría aprovechar el cuerpo, sin sufrir sus decisiones abruptas, los cambios de humor y los rencores, sobretodo sin caer en sus mentiras



incontenibles. [...] No encontrar la cabeza era francamente una ventaja (70).

Yanna Hadatty, al igual que Leonardo Valencia, recurre al elemento fantástico como una alternativa para recorrer los laberintos del amor, sus complejas conexiones y desatinos, con una buena dosis de humor e ironía.

5.8 Informe sobre algo

Francisco Proaño Arandi, Quito (1944-)

Informe sobre algo forma parte del libro de cuentos *Historias del país fingido*, publicado en el 2003. El libro se abre con el cuento *Borges y Kafka* en el cual se describe una ciudad que mezcla las arquitecturas fantásticas contenidas en las obras de estos dos autores, lugar donde habrán de encontrarse. El epígrafe que sigue al cuento nos habla del territorio por el que Proaño desea transitar: “Allí donde B y K aspiran a encontrarse, esa tierra de nadie, el lugar donde todo está dicho y, a la vez, nada está dicho, allí, no lo duden, empieza el país fingido (11)”.

El narrador, un centinela, asienta en un informe los resultados de su misión: vigilar la frontera que separa el



sueño de la vigilia¹⁰, ante el inminente peligro que representa un enemigo, cuya única característica es la indeterminación.

Claramente, se establecen dos órdenes: el de la realidad “normal”, que el narrador concibe como “un sórdido ámbito donde –ustedes- duermen, comen, luchan, fornican...(25)”, un mundo poblado por seres que se entregan “...confiados, a placeres y torturas, más o menos equivalentes (27)”; y el del sueño, descrito como “una terraza o explanada desde la cual contemplaba, avizoraba una extensión ilímite (26), “...sin referencias que la particularicen, indeterminada, infinita, cegante [...] como un desierto (26)”. Frente al mundo objetivo, reglamentado, medido, se impone lo subjetivo, lo infinito, lo indeterminado.

El acontecimiento ruptural, “algo” que el narrador “intuye”, “percibe”, en los sueños, que crece y que termina por instalarse en la realidad, está caracterizado por la indeterminación. Abundan los adjetivos en torno a este campo connotativo: “indefinido”, “indeterminable”, “irreconocible”, “informe”, “indescriptible”.

¹⁰ La incierta y amenazante pesadilla cruza la frontera del sueño para instaurarse en la realidad. Con el micro cuento *Un sueño* (*Arte de la brevedad*, 2001), Jorge Dávila Vázquez nos ofrece una variante del mismo tema, con una mayor economía de recursos.



Que el narrador perciba este hecho como amenazante estaría relacionado a su naturaleza “imposible de fijar”. El miedo proviene en este caso de lo desconocido, de lo que escapa a la seguridad que brinda la explicación racional: este “algo” no alcanza “una forma que yo pudiese, reconocer, verificar, comparar (26)”. Ante la falta de un sistema que le ayude a comprender el extraño fenómeno, y aquí se advierte una contradicción, el narrador persiste en su intento de explicarlo racionalmente: “Trataré de explicar –traducir sería la palabra-, en términos razonables, lo que aquello significaba (27)”.

Sin embargo, la indeterminación, paulatinamente, adquiere niveles de certeza: “...lo que nada más fue en el inicio un punto, una sospecha, una premonición, se tornase evidente, real”. Lo único cierto es lo incierto. Este “algo” sigue una línea ascendente, evoluciona, y finalmente, contamina la realidad.

Por otro lado, y más allá de esta certeza, cabe preguntarse si el acontecimiento realmente sucede o si no es más que la alucinación de una mente perturbada. Por un lado estaría la pretensión del narrador de ser objetivo (el formato en que se presenta el relato así lo demanda, es un informe): “me limitaré a consignar sucintamente los hechos



(25)”; y de eliminar todo vestigio subjetivo: “no me detendré en vanas consideraciones literarias o personales (25)”. Por el otro estarían, en cambio, la duda que despierta en el lector la naturaleza de la misión: salvaguardar “la cordura de mi raza”; el hecho de que haya sido autoimpuesta: “...por eso decidí permanecer allí, en la más inconcebible avanzada que un ejército haya podido alguna vez desplegar (26)”; y la distancia que toma el narrador respecto a esa segunda persona plural: “Ustedes no lo sabían”, “no pueden imaginarse”.

En este relato, Proaño traza una cartografía que da cuenta de dos ámbitos aparentemente separados por una frontera infranqueable. El acontecimiento fantástico vendría en este caso a cuestionar precisamente este límite. El mundo de los sueños contamina el de la realidad. La frontera deja de ser cerrada. Según Alicia Ortega, la narrativa de Proaño Arandi se organiza alrededor de una idea fundamental: “la realidad física y tangible esconde un orden oculto que se deja intuir a través de signos y huellas que marcan el engranaje cotidiano y presente de las cosas (73)”. En el presente caso el orden oculto proviene del mundo de los sueños y, como ya se ha visto, está caracterizado por su naturaleza imposible de explicar.



En *Informe sobre algo* la razón se presenta como un sistema insuficiente, y lo que está fuera de su amparo, lo desconocido, lo indeterminado, emerge como un peligro que amenaza la integridad de todos.

5.9 De cómo desapareció el viajante

Iván Carrasco Montesinos, Cuenca (1951-)

Iván Carrasco Montesinos, cuencano radicado desde hace más de veinticinco años en Terrasa, España, ha publicado hasta la fecha cuatro libros de cuentos, *Relatos de atrás* (1992), *Las muertes inevitables* (1996), *Un canto en los dientes* (2001) y *Nudos de letras* (2005), libro del cual forma parte el cuento que nos ocupa. Sus relatos abordan algunos motivos fantásticos: el retorno de la muerte, la experiencia del sueño, los efectos de las drogas y las posibilidades de la tecnología y la ciencia-ficción

En esta historia un viajante comercial se siente extrañamente atraído por un castillo al que mira desde su automóvil, en su ruta de trabajo. Un día, “un impulso repentino” lo guía hasta la entrada y lo lleva a tocar la puerta. Esta se abre súbitamente. Cuando ingresa descubre que se ha convertido en otro hombre.



En la primera parte, algunos detalles o contradicciones ponen en alerta al lector. Por un lado, el motivo por el cual el viajante se dirige al castillo: “una rara añoranza”, “como si adentro hubiese algo suyo (23)”. Por el otro, las inconsistencias en la percepción de la construcción: desde la carretera había visto el castillo impecable, de cerca le parece “más y más abandonado (24)”; el exterior, “ruinoso en algunos tramos”, contrasta con el estado de las ventanas: “estaban todavía intactas, limpias e incluso con vidrios (25)”.

La puerta del castillo es el punto de entrada a un orbe diferente. El viajante, al cruzarla, es transportado en el tiempo y asume otra personalidad: es la época medieval, están en guerra y él es el señor de Castelvell; de pronto, se encuentra rodeado por su esposa, sus hijos y sus sirvientes, su vestimenta es otra, su cuerpo acusa cansancio y presenta golpes y heridas. Pero con los días olvida su verdadera identidad y llega a “disfrutar siendo el señor de tan excelsa mujer (27)”. “El tiempo y el espacio del mundo sobrenatural [...] no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana (Todorov, 142)”. El umbral que cruza el viajante comunica dos referentes espacio temporales diferentes, a la vez que establece dos niveles narrativos,



uno *exterior*, la historia del viajante; y otro *interior*, la historia del señor de Castellvell.

La transformación que sufre el personaje queda explicada en este segundo nivel narrativo. La señora de Castellell, ante el asedio del enemigo (que ha sitiado el castillo) y la dolorosa muerte de su esposo, ha recurrido a “un complicado y minucioso asunto de magia antigua”, según el cual, es posible “revivir los últimos meses de nuestras existencias” a costa de otra existencia, en este caso, la del viajante: “es como un sueño que se alimenta de una vida (28)”. Gracias a este encantamiento, la historia se repite por “siglos y siglos” y el señor de Castellvell (el viajante) es nuevamente atravesado por una flecha enemiga. En el último momento recupera su personalidad y busca la puerta: “pero afuera ya no había absolutamente nada (28)”. El espacio juega un papel de gran importancia dentro del cuento, en torno al castillo se establecen dos niveles de realidad que se conectan a través de un elemento visible: la puerta, cuyo umbral determina la transformación del personaje y el tiempo. El encantamiento está ligado al lugar, el hecho fantástico se repetirá mientras este siga en pie, será efectivo “en tanto estas paredes se sostengan (28)”.



Iván Carrasco fusiona de manera sugerente elementos caros a la narrativa fantástica tradicional: el castillo medieval, las historias de caballeros y la magia; con elementos de un presente trivial y cotidiano: un viajante en su auto. De modo tal, que se establece un paralelismo entre la suerte del caballero y la del viajante: ambos se ausentan de casa, ambos encuentran la muerte con la misma flecha, solo que el uno lo hace de forma heroica, y el otro, de forma prosaica.

Varios temas fantásticos convergen en esta historia: transformación del tiempo, mutación anímica y fisiológica, y, por último, abolición de la causalidad, en este caso, por efectos de magia.

Capítulo 6

El tema de la mirada

El texto literario cumple una función mediadora, actúa como un cristal a través del cual podemos percibir la realidad de manera particular. Sin embargo, la visión que nos ofrece este cristal no es siempre la más clara y transitiva –como lo pretende el realismo–, muchas veces es alterada en favor de lograr un mejor *acercamiento*. Es el caso de la literatura fantástica y el tema que más le preocupa: la percepción del



mundo, un tema que puede considerarse fundamentalmente visual (en la vista se contienen los demás sentidos) ya que es la mirada la que conecta el mundo interior del individuo con el exterior. En muchos casos el tema de la percepción se concretiza en el sentido de la vista, en la mirada y los objetos (símbolos) que juegan con ella: lentes, ojos, largavistas, microscopios, espejos, etc. Estos objetos son, nos dice Todorov, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada (147). En otras palabras, son imágenes fantásticas que reflexionan sobre el juego fantástico, sobre su forma de mirar el mundo.

En el cuento de Pablo Palacio *La doble y única mujer*, la narradora posee una doble visión de los objetos: “si se trata de un paisaje, lo miro sin moverme, de uno y otro lado, obteniendo así la más completa recepción de él, en todos sus aspectos”; visión que deriva de su extraordinaria naturaleza: un cuerpo “doble” con “un solo motor intelectual”. Pero, y aquí la paradoja, la anormalidad que le permite una mejor percepción de la realidad, al mismo tiempo la aleja del trato con los hombres, es odiada por sus padres e incapaz de iniciar una relación amorosa. Ver mejor la realidad implica, en cierto grado, alejarse de ella. Lo que recuerda la condición del visionario, del poeta.



En *La ciudad de cristal*, de Abdón Ubidia, un joven escritor sufre un bloqueo creativo. Justo antes de terminar su libro, abandona el proyecto y decide huir de la situación escribiendo lo primero que se le viene a la mente. Así es como llega, en su imaginación, a una gruta donde encuentra a una niña con una herida en el pie. No pueden comunicarse pero él la ayuda. Luego ella lo guía hasta una puerta mágica y, tras cruzarla, hasta la ciudad de donde proviene, un lugar donde los objetos: edificios, vehículos, trajes, etc., son transparentes. Sus habitantes, acostumbrados a tal condición, fingen ignorar lo que sucede al otro lado de las paredes. En el mundo de la imaginación la mirada atraviesa las cosas porque lo concreto no existe. Los objetos no ocultan la realidad, al contrario, la descubren dejando ver más allá de lo aparente.

En el cuento *De los nuevos espejos (Divertinventos)*, Abdón Ubidia, imagina un espejo con la capacidad de congelar imágenes cuando percibe un movimiento rápido. Un artilugio capaz de salvar para la posteridad lo que la visión normal deja escapar: el instante, el presente. En *Espejo* de Jorge Dávila Vázquez, el temor del personaje, un hombre pobre y solitario, a la lámina de “cristal y azogue” se debe a las “fugaces visiones” que esta le ha devuelto: se



ha visto a si mismo diferente, bien vestido y bien acompañado, todo lo contrario a la espantosa realidad en que vive. Un día, finalmente, penetra en ese mundo incierto que le ofrece el espejo. Lo único que le entristece es no poder llevar consigo el libro que había comenzado a leer, *Alicia al otro lado del espejo*. El espejo de Dávila es la puerta de entrada a otro mundo, donde el personaje consigue la felicidad que en este se le ha negado. En *Espejo Bizantino*, el mismo Dávila Vázquez cuenta cuatro momentos de la historia de un espejo mágico que devuelve imágenes futuras. Luego de predecir las desgracias de una dama del Imperio de Oriente, de una cortesana de Venecia y de una condesa francesa, este mágico espejo termina formando parte de un retablo navideño en un claustro de Quito.

Las imágenes distorsionadas o modificadas que devuelven los espejos fantásticos están relacionadas a su función: no reflejan la realidad exterior, por el contrario, haciendo a un lado el velo de lo superficial, pretenden reflejar el interior, los deseos, las emociones, la parcela de *lo otro* donde las cosas no poseen contornos definidos. Los espejos fantásticos mienten, pero si miramos con atención descubrimos que esa mentira refleja al ser con mayor profundidad.



Una visión doble, mundos cuyos objetos se transparentan, espejos que congelan las imágenes, que devuelven una contraria o anticipan el porvenir, constituyen símbolos de una mirada potenciada, falseada o indirecta. Una mirada subvertida que permite descubrir un mundo *otro*, diferente al mundo plano y sin misterios que nos ofrece la visión “normal” (Todorov, 146). La literatura fantástica desecha la posibilidad de conocer racionalmente el mundo, de mirarlo a través de un cristal límpido y transparente, y proclama la necesidad de comprenderlo intuitivamente, algo comparable a ese vaho que se acumula en la ventana cuando un ser humano se acerca para mirar a través de ella.

Capítulo 7

Los sueños

En *El libro de los sueños*, Jorge Luis Borges recoge, entre otros sueños de la literatura, el de Penélope. Ella sueña un aguilón que baja del cielo y mata a veinte gansos que se alimentan en su casa. Será el propio aguilón quien le revele el significado: “los gansos son tus pretendientes; y yo, que me presenté bajo la forma de un aguilón, soy tu esposo”. Luego, en el mismo canto XIX, Penélope le dice al mendigo, sin sospechar que bajo esta apariencia se



esconde Odiseo: “Hay dos puertas para los leves sueños: una, construida de cuerno; y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse (*Odisea*, XIX).”

De las palabras de Penélope, según Borges, se deducen dos tipos de sueños: los falaces, que no son más que una “espontánea visión del hombre que duerme (*El libro... 8*)”, y los proféticos, que anticipan el porvenir, como el de Penélope.

Siguiendo esta línea, Jorge Dávila Vázquez, en la sección “Sueños antiguos” de su libro *Cuentos breves*, en una suerte de feliz invención, agrega un sueño a la *Odisea* y otro a la *Ilíada*. Ambos proféticos. En el primero, Odiseo sueña que lucha, en una tierra lejana, contra unos bárbaros. También sueña con un caballo y un largo viaje por islas desconocidas. En el segundo, Menelao sueña que unos piratas raptan a Helena, su esposa, pero que él no tarda en rescatarla. En ambos cuentos los hombres refieren lo soñado a sus respectivas mujeres. En sus reacciones y en sus respuestas, Dávila cifra sutilmente sus sentimientos, de fidelidad en Penélope, y de infidelidad, en Helena. La utilización de personajes conocidos le permite



a Dávila abreviar. El contexto está dado y no es necesario describir la situación ni los personajes.

En el mejor cuento de esta sección, *Homero sueña a Schliemann*, Dávila, a través de un sueño del poeta, imagina un encuentro imposible. Homero (ss. IX-VIII a.C.) sueña con un porvenir que sobrepasa en muchos siglos su periodo de vida, sueña con Schliemann (1822-1890), el arqueólogo alemán que siguiendo sus relatos descubrió y excavó Troya en 1871. La gente que rodea a Homero, sus sirvientes, no creen en la veracidad de las historias que este refiere, pero en el sueño, Schliemann, desde el futuro, da la razón al poeta. Cuando Homero despierta, no recuerda el sueño con precisión, pero se levanta aliviado.

Iván Carrasco Montesinos en su cuento *El hombre que descubrió que era un sueño de Leonardo* (*Relatos de atrás*, 1992) aborda el tema del sueño de una forma sugerente. Un hombre que vive en el presente sueña que es Leonardo da Vinci, y sueña además, el sueño que soñara el pintor, un mundo tecnológico proyección de sus ideas e invenciones. Por lo tanto, el presente del narrador es un sueño de Leonardo. En este punto el desarrollo del tema recuerda el motivo borgesiano del universo como el sueño de Dios. En el cuento de Carrasco, un elemento complica



aún más las cosas. En el presente, la tecnología, proyección de los inventos del genio del Renacimiento, ha logrado abolir el olvido, todo se encuentra grabado en un microfilm al cual tiene acceso el narrador. Cuando este introduce los datos que ha obtenido de su sueño en la memoria digital, la máquina colapsa. En este momento Leonardo despierta “ligeramente inquieto”.

Tanto en los cuentos de Dávila como en el de Carrasco nos enfrentamos a imágenes futuras. Pero en el cuento de Carrasco nos enfrentamos, además, con una imagen del pasado mediante la cual regresamos nuevamente al presente, en un movimiento circular e infinito. Leonardo es un sueño del narrador y el narrador es un sueño de Leonardo.

Capítulo 8

La pérdida de la sombra

Una de las características que se observa en los cuentos fantásticos de las últimas décadas es la tendencia a la reelaboración de temas provenientes de la propia tradición fantástica. Una muestra de literatura que se alimenta de la propia literatura. Si bien este tipo de relatos utilizan a la tradición como marco que ayuda a construir y multiplicar



sus significados, al mismo tiempo, piden al lector un determinado bagaje literario con el fin de que pueda entender sus guiños y variantes. Es el caso del tema de la pérdida de la sombra, cuya riqueza de posibilidades permite a los escritores seguir jugando con él.

La pérdida de sombra se remonta a las tradiciones antiguas. El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gherbrant recoge lo siguiente: “Según algunas tradiciones el hombre que ha vendido su alma al diablo pierde así su sombra. Lo que significa que no perteneciéndose ya, no existe en cuanto ser espiritual, en cuanto alma (956)”. Pero la pérdida de sombra es, sin duda, un símbolo más rico y complejo. Como lo sostiene Italo Calvino: “es esencia que huye de la persona, *doble* que habita en cada uno de nosotros (19)”.

La narrativa fantástica del siglo XIX nos entrega dos maravillosos ejemplos: *Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra* (una novela corta más que un cuento) de Adelbert von Chamisso y *La sombra* de Hans Christian Andersen. En el caso de nuestro país dos autores han reelaborado este tema desde nuevas y sugerentes perspectivas. Me refiero Oswaldo Encalada y su cuento *La sombra* y Jorge Dávila Vázquez y su cuento *Sombra*.



El cuento de Chamisso y el de Andersen tienen una extensión mayor y narran la evolución total del conflicto, desde las primeras motivaciones hasta las últimas consecuencias. El de Dávila y el de Encalada, en cambio, son fragmentos que nos dejan ver, en un solo parpadeo, una pequeñísima parte de la historia, dejando entre líneas el resto. Los primeros responden a la extensión ideal del cuento de su época (según Poe, de media a dos horas de lectura); los segundos, a una acentuada fragmentación, característica principal de la narrativa breve contemporánea.

En el cuento de Chamisso, la ambición obra en el personaje y lo lleva a desprenderse de su sombra, la cual entrega a “un viejo seco y afilado” a cambio de la bolsa Fortunatus”...un saquito de cuero de doble costura y cerrado por unas correas” donde “metí la mano y saqué diez monedas de oro, y luego otras diez, y diez más (21)”.

El personaje de Andersen, un sabio “joven e inteligente”, la pierde a causa del deseo de estar cerca de la mujer amada. Parado en su balcón pide a su sombra (proyectada en el balcón de enfrente, el de la amada) que entre por la puerta entreabierta, mire en torno suyo y regrese a contarle



lo que ha visto. Pero la sombra no regresa, por lo menos no en aquel momento.

En el cuento de Dávila el narrador se muestra incrédulo: "...esas historias de los seres sin sombra; me parecen una insensatez". Ignora o quiere ignorar el valor de su propia sombra y precisamente por ello termina perdiéndola: "¡Por Dios hombre! ¿Qué tiene que ver contigo, con tu vida, con tu alma algo tan accesorio...?" y después: "Lucas, si esto es una broma vas a pagarla cara, Lucas, basta ya de idioteces y devuélveme mi sombra, devuélvemela, devuélveme, devuelve...(67)".

A diferencia de los anteriores, en el relato de Encalada las razones por las cuales se produce el alejamiento de la sombra nos están vedadas (parecen no importar), el lector solo asiste a la escena final, en la cual el narrador la encuentra una semana después de haberla extraviado: "Luego de girar por intrincados laberintos de piedra sucia, por callejones y aceras angostas, detrás de un pilar la encontré ya agonizante (10)".

Expuestas las motivaciones que en los cuentos citados han producido la separación del sujeto y su sombra, se advierte que en los del Siglo XIX los personajes son dueños de su



sombra y llevados por el deseo o la ambición llegan a venderla, pero, en todo caso, disponen de ella; en cambio, a los personajes de Dávila y Encalada su sombra no les pertenece, se les extravía con facilidad en los callejones y laberintos de la vida moderna, por escepticismo o ignorancia (en el caso de Dávila) o como parte de la rutina (en el caso de Encalada).

Cabe agregar algo más: tanto en el cuento de Andersen como en el de Encalada las sombras prosiguen su vida independientemente, toman cuerpo, se encarnan. En el de Andersen comienza a frecuentar la alta sociedad, haciendo fortuna, y cuando regresa donde el hombre del cual se desprendió le obliga a servirla, a ser su sombra; en el de Encalada (más triste y más sombrío) muere en la indigencia, justo en el momento en que su dueño la encuentra: “Vi, en el agua apagada de sus ojos, mucha distancia y olvido; pero no rencor. En ese momento lanzó un gran suspiro y murió. Su mano que yacía en la mía se volvió más pesada (10)”.



Conclusiones

El relato fantástico producido por autores ecuatorianos se desplaza básicamente por cuatro momentos que coinciden con las grandes etapas de la narrativa de nuestro país, a saber: el siglo XIX y el Romanticismo, que en el caso de nuestra literatura se prolonga hasta entrado el siglo XX (es preciso aclarar que el modernismo dio sus frutos en la poesía, no así, en la narrativa). Las décadas del veinte y del treinta que, pese a estar dominadas por el realismo, ven descollar una obra que se aleja de sus preceptos: los cuentos de Pablo Palacio. La llamada época de la transición, que ocupa las décadas del cuarenta, cincuenta y parte del sesenta, donde se agota el realismo que, en algunos casos, aparece yuxtapuesto a otros discursos. Y, finalmente, las décadas posteriores al setenta, donde se observa una nueva actitud ante la literatura por parte del escritor que echa mano, con total libertad, de una multiplicidad de discursos.

Lo fantástico, al actualizarse en un cuento determinado expresa las preocupaciones y adquiere las formas propuestas por la época o movimiento al cual pertenece, cuyo canon condiciona los temas, las estrategias



narrativas, los personajes y el tipo de acontecimiento ruptural.

Los cuentos que se producen en el primer momento, *Gaspar Blondín* de Montalvo y *El desencanto de la hermosura* de Honorato Vázquez, presentan características comunes al relato fantástico europeo de la época, regido por el romanticismo, y se inscriben dentro de lo que Todorov reconoce como fantástico tradicional. Buscan jugar con los miedos del lector. El personaje principal está relacionado o se relaciona con el mal. Se observa la presencia de seres sobrenaturales como la figura del diablo, que en estos cuentos aparece como representación del deseo y el goce sensual. Por otro lado, el hecho sobrenatural aparece al final y es precedido por otros hechos o expresiones que ayudan a crear una atmósfera apropiada. Lo fantástico cuestiona la forma de percibir el mundo (la vacilación del personaje y la transformación del espacio en *El desencanto*); es expresión de lo desconocido y en especial del mundo del más allá (el retorno de la muerte en *Gaspar Blondín*). En el cuento de Vázquez lo fantástico está, además, al servicio de una intención aleccionadora, acercándose a la alegoría. Finalmente, se debe señalar que la producción fantástica en esta época es restringida y se realiza a la sombra de la producción



realista que goza de prestigio con los cuadros de costumbres principalmente.

El segundo momento está marcado casi exclusivamente por la obra de Pablo Palacio. En *La doble y única mujer* lo fantástico, además de ser medio de expresión de lo desconocido, pasa a ser un medio para desacreditar el concepto convencional de realidad. Recordemos que Palacio cuestiona duramente los procedimientos del realismo. En *Débora* declara: “La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos (194)”. En *La doble* lo fantástico no depende de seres sobrenaturales (el diablo, por ejemplo) porque el único ser sobrenatural es el hombre (o la mujer, en este caso); el motivo: su naturaleza escapa a los límites de la explicación científica y realista. A diferencia de los cuentos del siglo XIX, lo sobrenatural se presenta desde el comienzo, es la condición del personaje, y solo termina con su muerte. Si bien el propósito de lo fantástico sigue siendo develar lo desconocido, lo indecible, el interés pasa de un plano universal (el más allá) a un plano personal, a una patología individual (el tema del doble). En este cuento se anticipan algunas de las características de lo que Alazraki denomina neofantástico: el juego con el miedo se deja de lado y lo fantástico se convierte en una alternativa



para el conocimiento del ser. Palacio enciende una luz que, mantenida por César Dávila en el periodo de transición, será retomada con fuerza por los escritores de las últimas décadas.

El tercer momento se caracteriza por el lento agotamiento del realismo y el surgimiento de un tipo de escritura que incorpora elementos que trascienden la verosimilitud realista. Según Alicia Ortega, en algunos cuentos se evidencia la yuxtaposición de estas dos formas. En *El recién llegado* de César Dávila, por ejemplo, conviven elementos deudores de la estética realista (la descripción y el tipo de personaje) y elementos fantásticos (el tema de la reencarnación). Un claro ejemplo del proceso de transición se observa en la obra cuentística de Díaz Ycaza, mientras sus primeros textos se inscriben dentro del realismo, los textos posteriores lo hacen dentro de lo fantástico. Es el caso de *Rosamel*, donde el autor recrea el tema del retorno de la muerte y nos ofrece una visión del fantasma cargada de nostalgia (a diferencia de *Gaspar Blondín* donde el tema estaba relacionado al mal y su objetivo era provocar miedo); y el tema de la casa tomada donde profundiza en la relación del ser con el espacio habitado. Deudores de Palacio, en estos cuentos lo fantástico tiene como objetivo profundizar en la condición humana.



En un cuarto momento lo fantástico, que ha venido abriéndose paso en un contexto literario que hasta los años sesenta fuera dominado por el realismo, se consolida como una alternativa válida para el escritor que desea acercarse a la realidad prescindiendo de sistemas lógicos. La luz que cuarenta años atrás encendiera Pablo Palacio ilumina la obra de los nuevos cuentistas. Diversos son los caminos que presenta esta nueva vertiente cuya característica principal es la transgresión del verosímil realista. Junto a lo fantástico (en sentido estricto) los cuentistas ecuatorianos exploran en las posibilidades de la ciencia ficción (Béjar, Ubidia, Páez, Yáñez Cossío, entre otros) y las utopías (Ubidia, Dávila). A continuación se exponen algunas de las características de la producción fantástica de este último momento.

- Lo fantástico cuestiona los límites de la realidad convencional, buscando ampliar este concepto hasta abarcar el mundo de los sueños (*Informe sobre algo, Quehaceres postergados*), el de la imaginación (*Los pasos invisibles, La ciudad de cristal*), o lo que proviene de un contexto socio-cultural diferente (*El relato de la extranjera*). La zona de lo sobrenatural está marcada en algunos casos espacialmente, el espacio otro es percibido como más



amplio (*Los pasos invisibles, Informe sobre algo*), regido por leyes diferentes (*De cómo desapareció el viajante*).

-Más allá de cuestionar la realidad convencional o de explorar mundos desconocidos (el más allá), lo fantástico se convierte en una alternativa de conocimiento del ser humano. Lo fantástico es el hombre y su entorno. Aparece como parte de lo cotidiano (*Diplocus*), del amor y la relación de pareja (*Quehaceres postergados, El relato de la extranjera*) o para significar la soledad (*Los pasos invisibles*).

-Intertextualidad literaria: algunos cuentos (*De la Nueva Liliput* de Ubidia, *Sueños antiguos* de Dávila o *El Monstruo* de Alemán) establecen un diálogo con textos fantásticos del pasado, jugando con los contextos y los personajes ya dados, promoviendo nuevas lecturas y rindiendo homenaje a sus autores. La literatura se hace desde la literatura. En estos cuentos la zona de realidad convencional se desdibuja, ya que su referente inmediato es la propia literatura y no un referente exterior a ella, con lo cual se acentúa la condición de artificio de la obra literaria en una especie de literatura al cuadrado. Este tipo de textos demandan un lector con una biblioteca literaria suficiente para comprender los giros y los guiños del autor.



-Utilización de formatos no literarios (como un recurso de verosimilitud): una ficha médica (*El Monstruo*) o un informe militar (*Informe sobre algo*).

-Reelaboración de temas de la tradición fantástica (en sus dos vertientes, la europea del siglo XIX y la latinoamericana del siglo XX): El tema de la pérdida de la sombra (Dávila, Encalada), por ejemplo, es reescrito desde una nueva mirada que cifra en el texto la realidad del hombre moderno. El tema del retorno de la muerte es reelaborado por Dávila en *Ya ni en la paz de los sepulcros creo*, pero con propósitos diferentes, no busca el juego con el miedo como Montalvo, ni la profundización en la soledad del fantasma como Díaz Icaza, sino ironizar sobre la suerte editorial de la literatura fantástica, la irrupción de lo sobrenatural, en este caso, sirve para provocar no el terror, sino la risa del lector. Iván Carrasco, por su parte, mezcla ingeniosamente motivos caros a la tradición fantástica del XIX, castillos y caballeros medievales, con motivos de una realidad presente y trivial, un viajante comercial (*De cómo desapareció el viajante*).

-Lo fantástico encuentra un lugar en la escritura breve. Este camino es abierto por Béjar y posteriormente transitado por Ubidia, Dávila y Encalada. En *Ya ni en la*



paz de los sepulcros creo, Dávila condensa en una página, con gran dominio del oficio, los recursos del cuento fantástico del XIX: atmósfera apropiada, gradación de los elementos sobrenaturales y final sorpresivo.

-El humor: si bien la irrupción del hecho sobrenatural busca provocar en algunos casos el miedo en el lector (*Informe sobre algo*), en otros, dicha irrupción es parte de una estrategia que busca profundizar en un determinado tema mediante el humor, unas veces cargado de ironía (*Ya ni en la paz de los sepulcros creo*), otras gozoso (*El relato de la extranjera*), o cruel y corrosivo (*Quehaceres postergados*).

Textos consultados

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979.

Araujo Sánchez, Diego. Introducción. *Vivir del cuento*. Quito, Libresa, Colección Antares, 1993.

Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.



- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Introducción. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- Calvino, Italo. Prólogo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX, Antología*, Vol. II. Madrid, Siruela, 1995.
- Carrilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.
- Donoso Pareja, Miguel. Estudio introductorio. *Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito, Libresa, Colección Antares, 2001.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica*. Madrid, Iberoamericana, 1998.
- Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio*. Quito, Ediciones Libri Mundi – Enrique Grosse-Leurmern, 1991.
- Hahn, Oscar. Introducción. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología Crítica*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1998.
- Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Ortega Caicedo, Alicia. *El cuento ecuatoriano durante el siglo XX*, en *El cuento, Antología Esencial –Ecuador siglo XX-*. Quito, Eskeletra Editorial, 2004.



- Oviedo, José Miguel. Introducción. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Pérez Augustí, Carlos. Literatura española y literatura de la Audiencia de Quito, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, Vol. 1. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2000.
- Robles, Humberto. “Pablo Palacio: A punta de risa”. *Pablo Palacio. Obras Completas. Edición Crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. Madrid, Allca XX, 2000. 310-330.
- Rodríguez Castelo, Hernán. Introducción. *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*. Quito, Clásicos Ariel.
- Sacoto, Antonio. *El cuento ecuatoriano, 1970-2002*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Scholes, Robert, y Eric S. Rabkin. *La ciencia ficción*. Madrid, Taurus Ediciones, S.A. 1982.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Valencia, Leonardo. “El síndrome de Falcón”. *Pablo Palacio. Obras Completas. Edición Crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. Madrid, Allca XX, 2000. 331-345.
- Vallejo, Raúl. Estudio introductorio. *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Quito, Libresa, Colección Antares, 2002.



Ubidia, Abdón. “Cinco tesis acerca del realismo mágico”.
Hispanamérica (Buenos Aires), 78 (1997): 101-107.

Obras literarias

Alemán, Gabriela. “El monstruo”, en *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas*. Ed. Cecilia Ansaldo. Quito, Editorial Planeta del Ecuador S.A., 2001.

Béjar Portilla, Carlos. “Diplocus”, en *Cuentos fantásticos*. Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Colección Cuarto Creciente, 2004.

Carrasco Montesinos, Iván. “El hombre que descubrió que era un sueño de Leonardo”, en *Relatos de atrás*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1992.

Carrasco Montesinos, Iván. “De cómo desapareció el viajante”, en *Nudos de letras*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005.

Chamisso, Adelbert von. *Peter Schlemihl o el hombre que perdió su sombra*. Barcelona, Editorial Pomare, 1972.

Christian Andersen, Hans. “La sombra”, en *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Siruela, 1995.



- Dávila Andrade, César. “El recién llegado”, en *Trece relatos*. Quito, Libresa, Colección Antares, 2002.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Un sueño”, en *Arte de la brevedad*. Quito, Libresa, 2001.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Espejo Bizantino”, en *Arte de la brevedad*. Quito, Libresa, 2001.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Sombra”, en *Arte de la brevedad*. Quito, Libresa, 2001.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Homero sueña a Schielemann”, en *Cuentos breves y fantásticos*. Quito, Editorial El Conejo, 1994.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Ya ni en la paz de los sepulcros creo”, en *Cuentos breves y fantásticos*. Quito, Editorial El Conejo, 1994.
- Díaz Ycaza, Rafael. “Rosamel”, en *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Quito, Libresa, Colección Antares, 2002.
- Encalada Vázquez, Oswaldo. “La sombra”, en *Crisálida*. Cuenca, Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, Colección Triformidad, 2000.
- Hadatty Mora, Yanna. “Quehaceres postergados”, en *Quehaceres postergados*. Quito, El Conejo, 2005.
- Montalvo, Juan. “Gaspar Blondín”, en *El cosmopolita*. Quito, El siglo, 1894.



- Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”, en *Obras Completas*. Quito, Libresa, Colección Antares, 1998.
- Proaño Arandi, Francisco. “Informe sobre algo”, en *Historias del país fingido*. Quito, Eskeletra Editorial, 2003.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. “Los pasos invisibles”, en *Vivir del cuento*. Quito, Libresa, Colección Antares, 1993.
- Valencia, Leonardo. “Relato de la extranjera”, en *La luna nómada*. Quito, Paradiso Editores, 2004.
- Vázquez, Honorato. “El desencanto de la hermosura”, en *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*. Quito, Clásicos Ariel.
- Ubidia, Abdón. “De la nueva Liliput”, en *Divertinventos*. Quito, Libresa, Colección Crónica de sueños, 1989.
- Ubidia, Abdón. “La ciudad de Cristal”, en *El palacio de los espejos*. Quito, Alfaguara, 2000.