

Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50¹

CRISTÓBAL ZAPATA

Universidad Nacional de Cuenca

RESUMEN

El autor analiza y comenta varias de las características atribuidas a la literatura de la llamada Generación de Transición en Ecuador, la cual constituye, a su criterio, el segundo esfuerzo por superar las coordenadas estéticas de la literatura de la década de 1930. Señala los vínculos y rasgos diferenciales de los narradores de los 50 respecto de los del 30, y remarca el rol de Pablo Palacio y Humberto Salvador –autores que realizaron el primer esfuerzo de distanciamiento de la literatura del 30. El análisis considera cuentos de cinco narradores de los 50, poniendo énfasis en la nueva actitud ante el lenguaje, entre otros aspectos. Los textos que analiza son: «Locura» de Alfonso Cuesta y Cuesta, «Vinatería del Pacífico» de César Dávila Andrade, «Una sombra protectora» de Arturo Montesinos Malo, «La manzana dañada» de Alejandro Carrión, y «Tangos» de Pedro Jorge Vera.

PALABRAS CLAVE: Transición; Alfonso Cuesta y Cuesta; César Dávila Andrade; Arturo Montesino Malo; Pedro Jorge Vera; cuento ecuatoriano.

-
1. Nota Bene: Originalmente estas notas fueron redactadas a comienzos de 2001, por encargo del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, para un proyecto sobre literatura ecuatoriana. Su estructura obedece al encargo de entonces: una introducción histórica a la generación, una valoración de sus características y aportes, y el comentario de un cuento de cada uno de sus representantes. Seis años después, durante su relectura para este *dossier*, apremiado por el tiempo, apenas he realizado unas pocas supresiones y adiciones a su contenido, además de las inevitables correcciones de estilo; esa eterna aprensión.

SUMMARY

The author analyzes and comments on several of the characteristics attributed to literature of the so-called Transition Generation in Ecuador, which constitute, in his opinion, the second effort to overcome the coordinated esthetics of 1930s literature. He points out the links and differential traits of the narrators of the 50s in relation to those of the 30s, and emphasizes the role of Pablo Palacio and Humberto Salvador –authors who carried out the first effort aimed at the distancing of 1930s literature. The analysis considers the writings of five narrators of the 50s, placing emphasis on the new attitude towards language, among other aspects. The texts analyzed are «Locura» by Alfonso Cuesta y Cuesta, «Vinatería del Pacífico» by César Dávila Andrade, «Una sombra protectora» by Arturo Montesino Malo, «La manzana dañada» by Alejandro Carrión, and «Tangos» by Pedro Jorge Vera.

KEY WORDS: Transition; Alfonso Cuesta y Cuesta; César Dávila Andrade; Arturo Montesino Malo; Pedro Jorge Vera; Ecuadorian tale.

LA TRANSICIÓN

HISTORIADORES Y CRÍTICOS han convenido en señalar los años 50 del siglo XX, como una década de transición literaria. Así Jorge Dávila Vázquez, en uno de sus estudios sobre César Dávila Andrade consigna:

A Dávila Andrade, como narrador, hay que considerarlo dentro del grupo de escritores ecuatorianos que marcan la transición entre el gran relato de los años 30 y la nueva narrativa, cuyos nombres claves, además del de nuestro escritor, son los de Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Alejandro Carrión y Pedro Jorge Vera.²

Con la excepción de Cuesta –aunque no dejemos de referirlo en esta introducción, por considerarlo determinante en ese cambio de timón que experimenta nuestra literatura tras el aluvión treintista– estos son precisamente los autores de los que nos ocuparemos en estas notas.

Cabe consignar que los nombres de la transición son rigurosamente contemporáneos de sus homólogos del 30: entre el nacimiento de José de la Cuadra (1903-1941), quien cronológicamente comanda el Grupo de Guayaquil, y Dávila Andrade (1918-1967), el más joven de la transición, median apenas quince años, es decir, el lapso exacto de tiempo –según la tabulación

2. Jorge Dávila Vázquez, en «Prólogo» a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. XXXIX.

de Ortega y Gasset— que separa a una generación de la siguiente. Más aún: aunque la primera edición de *La manzana dañada* de Alejandro Carrión aparece en 1948, los relatos que la integran fueron escritos entre 1932 y 1939, es decir, durante los años en que vieron la luz *Horno* (1932) y *Los Sangurimas* (1934) de De la Cuadra, o *El muelle* (1933) y *La beldaca* (1935) de Pareja Diezcanseco, para no abundar en ejemplos. Cofrades, colegas y amigos, unos y otros cohabitan en el tiempo y la geografía ecuatorianas.

¿En qué sentido, entonces, este conjunto de escritores nacidos entre 1912 y 1918 marcan esa transición? Si convenimos con el *Diccionario de la Real Academia* que el término significa «acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto», sin duda los nombres consignados por Jorge Dávila *pasan* del realismo social de los años treinta, a lo que con fines operacionales podríamos llamar un realismo psicológico y poético. Por lo pronto, los relatos más notables de esta generación renuevan la agenda propuesta por los autores del 30: su programa político y proselitista, su concepción funcional de la literatura —como instrumento para transformar la conciencia social y con ella la sociedad—; el uso de la fábula, la alegoría y la parábola en virtud de su eficacia didáctica —a pesar de su poca rentabilidad artística—; la apelación a ciertos tópicos del indigenismo y costumbrismo como aliados estratégicos de su política y poética; su visión esquemática de la realidad y a veces su burda división binaria: capitalistas y proletarios, agresores y ofendidos, patrones y peones. Todas estas demandas y móviles del Grupo de Guayaquil (De la Cuadra, Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, Gallegos Lara y Gil Gilbert), y de sus asociados serranos (Jorge Icaza, Jorge Fernández, Ángel F. Rojas) se verán eclipsados por los de una promoción que —no obstante su compromiso personal por las causas populares— empieza a pensar la literatura no como un medio sino como un fin, es decir, como un ejercicio de libertad e imaginación individuales que no obedezca a otros requisitos que los que exigen e importan la escritura de ficción.

Cierto, no obstante su advocación política, verdaderamente evangelizadora, tantas veces pasional, beligerante —y algunas veces dogmática y sectaria como conviene a las comunidades religiosas— los escritores del 30 fueron dueños de una extraordinaria habilidad y talento narrativos, capaces de algunas proezas en las distintas modalidades del género: cuentos como «El guaragua» de Gallegos Lara, «Banda de pueblo» de José de la Cuadra, «El negro Santander» de Gil Gilbert o «Barranca Grande» de Icaza, y novelas como *El muelle* de Pareja Diezcanseco, o *Banca* de Rojas, desbordan los presu-

puestos doctrinarios, y por sus cualidades artísticas comparten el doble mérito de fundar nuestra modernidad literaria, y simultáneamente, de internacionalizarla, pues la circunstancia de que varios de estos autores publicaran fuera del país, facilitó su encuentro con los lectores del continente.

EL PUENTE

Acaso el puente secreto entre la narrativa del 30 y la del 50 debamos buscarlo en dos autores extraños, y a su manera, excepcionales: Pablo Palacio y Humberto Salvador. Aunque ambos actúan en los años 30, son dueños de una particular personalidad literaria y serán los escandalosos disidentes del programa realista social. La obra breve de Palacio y tres títulos casi clandestinos de Salvador –las colecciones de cuento *Ajedrez* (1929) y *Taza de té* (1930), y la novela *En la ciudad he perdido una novela* (1930)– se inscriben dentro de las aventuras vanguardistas que privilegian la experimentación formal y conceptual por encima de cualquier imperativo ideológico.

Cuarenta años después de la muerte de Palacio, el crítico Wilfrido H. Corral diría que es nuestro Kafka, y en algunos momentos nuestro Robert Walser y nuestro Roberto Arlt, mientras que el escritor español Enrique Vila Matas, en un artículo de prensa, llega a compararlo con los franceses Raymond Roussel y Georges Perec;³ «da para todo y para todos –dice el mismo Corral– es la tarjeta de ciudadanía ‘boomista’ de la literatura ecuatoriana».⁴

Como es bien sabido, Palacio no solo desvirtúa los géneros –en una hora prematura para el Ecuador y no menos temprana para otras latitudes– en dos novelinas de estructura ambigua, fragmentaria, diseminada (*Débora* en 1927, y *Vida del ahorcado* en 1932), sino es además el primer escritor nacional que aventura la reflexión metapoética dentro del relato, e introduce el monólogo interior y la escritura automática (divertimento que los surrealistas convirtieron en método de producción textual, y que Palacio practicaba con su esposa como ejercicio terapéutico). Adicionalmente es el primero que visita oblicuamente la novela negra, y tiene el mérito de ocuparse expresa o veladamente de ciertas manifestaciones de la extrañeza y la otredad como la ho-

3. Enrique Vila Matas, «El Artaud ecuatoriano», diario *Hoy*, Quito, 5 de agosto, 2001.

4. *Ibidem*.

mosexualidad y la locura. Sus cuentos sobre el pederasta, el antropófago, el sífilítico y las siamesas (contenidos en 1927), acreditan literariamente el mal y la otredad en nuestras letras. A través de estos personajes su autor reanuda y actualiza la tradición esperpéntica española y se convierte en uno de los precursores periféricos de la estética *freak*, cuya puesta en escena de la abyección y lo siniestro sacudirá los cimientos de los más renombrados museos y galerías de Occidente a fines del siglo XX. Y lo más importante para nuestro objeto de estudio: la caravana de «monstruos» de Palacio anuncia a la heroinómana, a la tísica, al ciego, al sádico-paranoico de algunos cuentos de Cuesta, tanto como a la corte de tuberculosos y leprosos de Dávila Andrade, cuyas enfermedades y dolencias físicas irrumpen como metáforas del mal. Cinco años después de *Un hombre muerto a puntapiés* –la fundacional colección de cuentos de Palacio–, en «Llegada de todos los trenes del mundo» –cuento del libro homónimo de Cuesta– el narrador podrá decir:

Llegué a amar su locura. Comprendí que solo lo anormal es bello. Sin locuras la vida es una recta vulgar, ¡inaguantablemente árida! Las anomalías son las divinas curvas: ¡curvas de la bóveda celeste, curvas del mar, de las caderas, de los senos armoniosos!⁵

Por su parte, la narrativa vanguardista, resueltamente urbana y cosmopolita de Salvador, sintoniza con la sensibilidad *art nouveau* y decadente del XIX europeo (el simbolismo literario y pictórico francés, la sensualidad estetizada de Pierre Loti o Rafael Cansinos Assens, aparecen como sus posibles modelos y equivalentes artísticos).

Desde su sillón pontificio, Gallegos Lara advertirá el *diversionismo burgués* en el que a su parecer incurrieron Palacio y Salvador, amonestándolos furiosamente, y exhortándolos a reconsiderar sus proyectos literarios en función de la causa proletaria. Salvador sucumbirá a las presiones políticas y abandonará sus exquisiteces artísticas para suscribirse al realismo socialista. Palacio, que al momento de las recriminaciones de Gallegos (1932, tras la publicación de *Vida del ahorcado*) sin saberlo ya había concluido su obra, no solo sobrevivirá a los puntapiés ideológicos del jefe comunista sino que morirá fiel a sus demonios y fantasmas personales. Hay que pensar hasta qué punto

5. Alfonso Cuesta y Cuesta, *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985, p.19.

la acusación de mala conducta revolucionaria –a quien fue Secretario del Partido Socialista, y uno de sus más fervorosos militantes y animadores–, sumada a la incompreensión de muchos de sus contemporáneos –fue también ensalzada y celebrado por varias personalidades literarias del momento: Gonzalo Escudero, Raúl Andrade, y sobre todo Benjamín Carrión, quien le dedicó un brillante y entusiasta ensayo en su *Mapa de América* (1930)–, inhibieron literariamente a Palacio, contribuyeron a su retiro de las letras, a su exilio en las catacumbas de la demencia. No ha sido la primera ni la última vez que la irrazón totalitaria desquiciaba la imaginación literaria.

La suerte que correrá la obra de estos dos excéntricos es muy disímil: mientras Palacio será santificado –elevado al rango de escritor canónico de nuestra literatura–, a Salvador solo lo conocen estudiosos y eruditos, y lo mejor de su narrativa apenas si será reeditada. Recién en 1993 la estudiosa española María del Carmen Fernández preparará para la Colección Antares de Libresa la reedición crítica de *En la ciudad he perdido una novela*, y años después, la curiosidad intelectual de Wilfrido Corral y Raúl Serrano Sánchez los llevará a restituir y vindicar la figura y la literatura de Salvador (respectivamente, en un sugestivo ensayo y en una exhaustiva tesis de maestría aún inéditos). No es casual que a Fernández y Corral debamos también las ediciones más rigurosas consagradas a la obra de Palacio en los últimos años.

NOVEDADES Y APORTES DE LA TRANSICIÓN

Si el escritor lojano establece un paréntesis único e irrepetible entre nosotros –su obra es de tal manera diferente que resiste a los epigonismos; Palacio es de esos autores que puede suscitar vocaciones e inspirar relatos, pero que no admite imitaciones, a riesgo de *hacer el ridículo*–. Al tiempo que marca el primer gran deslinde del realismo social y socialista, sin obviar su reporte con la realidad y sus resonancias sociales, la obra de los autores de la transición supone un segundo intento por superar las coordenadas estéticas del 30 y su tinglado ideológico. Cuesta y Cuesta (1912-1991), Montesinos Malo (1913), Pedro Jorge Vera (1914-1999), Alejandro Carrión (1915-1992) y Dávila Andrade (1918-1967)

contribuyen –siempre en palabras de Dávila Vázquez– a la superación del nivel realista-naturalista plano, sin hondura ni poesía, pero belicosamente denunciante de nuestra épica social, mediante ciertos mecanismos como la profundización en el alma de los personajes, el cambio de perspectiva de lo rural hacia lo urbano, la variedad temática y la incorporación de lo lírico al lenguaje épico.⁶

A continuación, voy a permitirme glosar la muy acertada caracterización propuesta por Dávila Vázquez.

El lenguaje de esta promoción adquiere –sobre todo en manos de Cuesta y Dávila– un brillo y una densidad poco usuales en los autores precedentes, y en Dávila, con frecuencia, una estremecedora precisión al momento de adjetivar y nombrar los seres y las cosas. Estos dos narradores rebasan la relación puramente instrumental, transaccional con el lenguaje, para instaurar un comercio sensual, carnal con las palabras. Mientras el Grupo de Guayaquil, y particularmente De la Cuadra, se embarcan en una pesquisa de las hablas montuvias, del argot costeño –pues sabían que el lenguaje popular era una invención colectiva, y como tal dueño de un enorme potencial revolucionario–, e Icaza parece meter de contrabando la dicción mestiza de los indios –mezcla de quichua y español–, estos dos cuencanos privilegian la textura de la lengua, la musicalidad y sonoridad de la frase; de allí la eficacia y elegancia de su prosa; su sensualidad y poetización de la realidad. (Sin olvidar, en el caso de Dávila, que además de gran narrador es uno de nuestros poetas fundamentales).

Un cuento de Cuesta bastaría para ilustrar esta nueva actitud frente al lenguaje. Hernán, el protagonista de «Locura» (en *Llegada de todos los trenes del mundo*), el sádico-paranoico que aludimos al comienzo, es nada menos que un escritor en ciernes, obsesivo por ¡la posesión de un estilo!, quien desvelado por su incapacidad de aprehenderlo, siente que un poder insondable e invisible le impele a lacerar, a agredir a su hermana tierna mientras duerme. (Ya no son las fuerzas sociales ni los colectivos los que desencadenan la acción en el relato de transición, son frecuentemente los oscuros impulsos del alma o de la naturaleza, las latencias y apetencias interiores. Así en *Arcilla indócil* de Montesinos, o en tantas narraciones de Dávila, por ejemplo en su deslum-

6. J. David Vázquez, en «Prólogo», a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, p. XXXIX.

brante cuento «Un centinela ve aparecer la vida»). Perseguidor perseguido por su doble paranoia: la del estilo y de la «sombra», Hernán terminará por suicidarse, y dejará una carta donde explica su delirio y su obsesión: «Tenía placer infinito al crear. ¡Oh, la dicha de ver una página llena de tachas, de renglones, germinando como surcos!». Esta expresión de deleite, de gozo textual –que prefigura las reflexiones de Roland Barthes y Severo Sarduy sobre el placer que implica el ejercicio de la escritura y la lectura– resulta impensable en los narradores del realismo –aunque tácitamente hayan participado de ese gozo en la práctica de su oficio. Y vale la pena recordar que este cuento se escribe en los mismos días en que los otros autores empeñan sus plumas en las empresas realistas sociales y socialistas.

Respecto a la «profundización en el alma de los personajes» no resulta difícil verificar el arduo trabajo de indagación psicológica que llevan a cabo los fabuladores de la transición, el tono introspectivo de muchos de sus relatos: crónica de la culpa, el terror y los tormentos cristianos que padece el narrador hasta su ulterior liberación (en «La manzana dañada», de Carrión); exploración, a través del monólogo interior, en la conciencia de los personajes que comparecen ante el lecho del moribundo (en «Un ataúd abandonado», de Vera); los arcanos escondrijos y acertijos del trauma sexual (en «Arcilla indócil», de Montesinos), ejemplifican los delicados laberintos interiores que la transición decide recorrer lejos de la chatura y superficialidad con la que suelen ser tratados los personajes de la promoción anterior.

Más discutible o menos precisa, es la observación respecto «al cambio de perspectiva de lo rural a lo urbano». Si el campo y el monte son los escenarios naturales del indigenismo, y los espacios que privilegia el realismo social, buena parte de sus historias también suceden en los intramuros y extramuros de la ciudad (muchos cuentos de De la Cuadra, casi todas las novelas de Pareja Diezcanseco, *En las calles* de Icaza, etc.), del mismo modo que muchos relatos de Dávila acontecen en el campo, o en rústicos pueblitos de la Sierra más próximos al mundo rural que al urbano (muy parecidos a aquél donde a su vez tiene lugar el drama de *Arcilla indócil*). El cambio de paisaje que se opera en la transición es parcial –ni los relatos de Carrión ni los de Montesinos suceden en el campo, como tampoco los que Vera escriba en esa época, aunque en su tardía y tediosa novela *Las familias y los años* (1982), prolongará sin mucha fortuna las andanzas montuvias que había inaugurado el costumbrismo costeño a fines del XIX.

Una vez más, quienes otorgan carta de ciudadanía a la urbe moderna son Palacio y Salvador. Palacio no solo se sumerge en el «lodo suburbano» y barriobajero sino que además interpela la ciudad antigua, el Quito colonial (recuérdese su meditación sobre La Ronda en *Débora*). Por su parte, *En la ciudad he perdido una novela*, Salvador mostrará su fascinación por el magnetismo del centro histórico quiteño y por sus extramuros (véase su balada lírica de La Tola). Ilustrado, esteta, hedónico, mundano, cosmopolita y *snob*, el narrador de esta novela es el primer personaje verdaderamente moderno de nuestra literatura. Hechizado con el movimiento de la urbe, recorre sus calles con una disposición deseante y celebrante, ávido de belleza y de sorpresa entra y sale de los cines y los salones, nos trasmite su entusiasmo por la arquitectura civil y religiosa, por las casas coloniales y las piedras precolombinas, su encantamiento por las mujeres que encuentra en el camino y por las divas del celuloide. El ilustre antecedente de este *flaneur* quiteño, de este paseante andino hay que buscarlo en *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire.

Sobre «la incorporación del lenguaje lírico al lenguaje épico» hemos adelantado ya algunas opiniones. Volvamos a «Locura», de Cuesta, para leer cómo el narrador nos comunica su visión del cadáver del suicida: «Hernán estaba muerto. Tenía en las muñecas dos cortes enormes. La vida se había escapado por sus venas azules... Y estaba muerto sobre libros, sobre crisantemos blancos, sobre versos, y estaba frío, intensamente frío y pálido: la muerte había nevado sobre él».⁷

Una de las imágenes más precisas y hermosas de nuestra literatura, pero no es la precisión fotográfica de la descripción realista, sino la de la poesía que abstrae todo detalle macabro o accesorio para quedarse con los elementos simbólicos esenciales a partir de los cuales se puede reconstruir la vida del personaje (libros, crisantemos, versos). Precisamente, antes que una descripción —que es recurso narrativo—, lo que el narrador nos ofrece es una visión, que es dominio de la poesía. Ninguna sombra de patetismo empaña la imagen, es nítida y perfecta en su concisión, en su economía expresiva. Economía que atañe también a la unidad cromática de la escena (crisantemos blancos, palidez, *nieve*); esa albura entre marmórea y marfileña, esa luminosidad como de neón en torno al cuerpo del occiso, esa pulcritud nívea que traman los elementos nombrados e invocados por el narrador, recuerda *El asesinato de Marat* de David.

7. A. Cuesta y Cuesta, *Llegada de todos los trenes del mundo*, p. 37.

Debemos esperar a «Vinatería del Pacífico» de Dávila, para encontrar una imagen de tal nobleza lírica, con tal poder de sugestión visual, plástica.

**CÉSAR DÁVILA ANDRADE:
«VINATERÍA DEL PACÍFICO»**

Junto a Pablo Palacio, y a los poetas Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, Dávila Andrade es una de las cuatro voces sobre las que se levanta el canon ecuatoriano, y acaso la más intensa y totalizadora de ellas. Pues no solo fue un poeta y narrador particularmente dotado, rico, abundante y diverso, sino un ensayista de notables condiciones (sus ensayos sobre Fray Vicente Solano y Carrera Andrade, sus «evocaciones» del poeta árabe Omar Khayyam o del ermitaño escandinavo Axel Munthe, y sus artículos periodísticos sobre Kafka y el *Ulises* de Joyce, son luminosos ejercicios de razón y poesía). Como todos los grandes artistas, a lo largo de su vida y de su obra, Dávila urdió una cosmogonía íntima, esto es, una particular visión y comprensión del mundo. Allí reside su grandeza y su diferencia.

Pocos escritores ecuatorianos han cavado tan hondo en los yacimientos del alma humana como Dávila. Tomados en un momento límite de sus vidas (la enfermedad, la agonía, la muerte, el suicidio, la separación, el descubrimiento de su soledad, su desamparo o su fracaso irremisibles), los personajes de sus mejores cuentos nos descubren su interioridad cuando su incierto o trágico destino es revelado, y aquello que nos revelarán es su incapacidad de confrontarlo, su impotencia para luchar contra la adversidad y revertir la derrota, su profunda vulnerabilidad. Hay siempre una especie de resignación cristiana o aceptación estoica de la tragedia en los agonistas davilianos. Debilitados por los avatares de la vida, por la enfermedad o la miseria, todos parecen someterse a la ciega voluntad de los otros o de su otro yo, resignarse a su *fatum*. Simón Atara, el protagonista de «El hombre que limpió su arma», siente que «Se había estrellado contra los ‘otros’. Los ‘otros’, pensó con asco triste de solitario. ¡Los ‘otros’!». Del choque con los otros, o del duelo ontológico consigo mismos (con los oscuros impulsos de su sexualidad, de su espiritualidad, de sus afecciones, dolencias y adicciones) no saldrán mejor librados que del duelo con la naturaleza, con sus inexplicables designios, con su irrupción fatídica, apocalíptica («Un centinela ve aparecer la vida»). Cuanto más lo único que pueden oponer al destino es un gesto postrero de dignidad («El cóndor ciego», «Ca-

ballo solo»), o huir, abandonar el campo de combate vital («Vinatería del Pacífico», «La batalla», «Primeras palabras»).

A propósito de la narrativa de Montesinos, el crítico Agustín Cueva ha recordado la célebre frase de Sartre: «El infierno son los otros»; la fórmula sirve también para Dávila, pero mientras en Montesinos –como veremos luego– los otros representan ante todo la imposibilidad de la comunicación, en Dávila son una suerte de agentes secretos del absurdo, de emisarios del mal –mal con el que muchas veces ya conviven por sus trastornos físicos o psíquicos. Ambos autores tributan al existencialismo desde una especie de *existencialismo andino*, de una suerte de metafísica del páramo, que a fines del siglo los relatos y novelas de Javier Vásconez convertirán en una apuesta poética, en un programa estético. Adicionalmente, varios relatos de Dávila participan de la literatura del absurdo, verbigracia: Simón Atara es hijo literario del Joseph K., de Kafka, y hermano de tinta del Mersault de Camus.

¿Cómo leer «Vinatería del Pacífico»? «Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, ni siquiera palabras, sino un gusto en la boca, una euforia particular... a veces un malestar», dice Sarduy.⁸ Es esa secuela de sensaciones lo que el lector debe procurar catar y describir durante y tras su lectura; es ese regusto, esa euforia, ese malestar lo que nos deja el ácido vino de este cuento.

Aunque nunca se nombra la ciudad donde transcurre el relato (Dávila participa de ese *pudor toponímico* de tantos narradores modernos para llamar a los lugares por sus nombres propios, como una estrategia para subrayar el carácter universal de la historia; este pudor está ya en el inicio del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...»), no es difícil determinar por varios indicios –el ambiente descrito o la indumentaria de los personajes–, que se trata de una ciudad del trópico cuyo modelo real es Guayaquil, donde el autor residió momentáneamente como empleado de servicio en la casa de Carlos Arroyo del Río. Dávila Vázquez confirma que este cuento (publicado inicialmente en 1948 y que después su autor lo integraría al volumen *Abandonados en la tierra*), es fruto de esa incómoda y fugaz pasantía en el puerto.⁹

8. Severo Sarduy, «El texto devorado», en *Antología*, prólogo de Gustavo Guerrero, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 81.

9. Jorge Dávila Vázquez, «Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade», en César Dávila Andrade, *Obras Completas*, vol. I, *Poesía*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central de Ecuador, Quito, p. 25.

Vinatería del Pacífico es el nombre del establecimiento al que llega el narrador-protagonista. Se trata de un «negocio de dos caras» regentado por un matrimonio, que durante el día funciona como cantina (donde además de aguardiente se expende el «Vino de uva Estrella del Pacífico» procedente de Chile, que inspira a los dueños el nombre del local), y en las noches se convierte en un centro clandestino de lo que ahora podría llamarse «terapia alternativa» para tuberculosos. Aquí, cuando nos enteramos del doble uso del espacio, empieza la magia, la intriga y el misterio de este cuento magistral: su uso diurno, público, legalizado, y su uso nocturno, ilegal, amparado en la oscuridad, cuyo acceso demanda una cierta contraseña («Quiero un vino», «Deseo tomar un vino»). Los pasajes más intensos y bellos corresponden precisamente a los del extraño ritual curativo al que se someten los tres enfermos que asisten al sitio en el lapso de dos noches: la señora, el inglés, y la señorita Lía Maruri Chaide –nombre y apellidos costeños por si los hay.

En la penumbra del recinto, apenas iluminado por la linterna que enciende el dueño cuando los pacientes ingresan, el narrador se refiere a ellos como «sombras» («Abrió la puerta y entró una sombra»: la señora; «Distinguí que una sombra gigantesca se escurría por la puerta entreabierta»: el inglés; «Cuando la ligera sombra estuvo ya dentro...»: Lía Maruri) subrayando sutilmente la tétrica atmósfera y la gravedad de los enfermos, esa goyesca, y aun expresionista danza de espectros.

El ritual terapéutico alcanza una dimensión verdaderamente sacramental: en una habitación a la que solamente entran ellos, los enfermos sumergen sus cuerpos desnudos en un tonel lleno de vino y luego se lavan en la ducha. Bautismo y eucaristía: el tonel puede ser visto como una pila bautismal, mientras el vino tinto parece metaforizar la sangre de Cristo ofrecida durante la comunión. En tanto participan de su dolor, las víctimas de la tisis podrían encarnar el cuerpo del Crucificado y comulgar con su sangre. (Por una fisura de la puerta, el narrador mira al inglés hundirse en el tonel, para luego «emerger dorado y rojizo, como un ídolo palpitante y doloroso», la visión confiere una apariencia religiosa, sagrada a la figura del personaje, y da a la escena un aspecto ceremonial). Aunque por principio los sacramentos atiendan al alma, es indudable la faceta sacramental del rito curativo: el vino y el agua son aquí instrumentos de sanación, limpieza y salvación del cuerpo. Contradigo en-

tonces la percepción que tiene Dávila Vázquez de la ceremonia como una «especie de misa negra, con su gran cáliz de diabólico vino».¹⁰

Lo «diabólico» es el genio poético del narrador para crear atmósferas, para describir sus sentimientos y sensaciones. Hay dos momentos de una endemoniada belleza: el registro de todos los movimientos que el narrador oye hacer a la primera paciente son de una minuciosidad y precisión auditiva impresionantes (hay que ir al final de «Un hombre muerto a puntapiés» de Palacio para encontrar una descripción con tanto poder de seducción; pero mientras el disfrute del «escucha» palaciano devine sádico en su delectación onomatopéyica, el deleite del narrador davileano es profundamente sensual), y luego la visión de Lía Maruri muerta en el tonel: «Sus cabellos negros y luminosos flotaban en la tranquila superficie del vino, circuyendo el óvalo de la cara que miraba hacia el tumbado. Y, entre los cabellos y rodeando el rostro exangüe, flotaba también una gran mancha de sangre». Una imagen que parece tomada de la pintura prerrafaelista; imposible no ver en el cuerpo yerto de Lía Maruri una Ofelia tropical.

Finalmente, quiero citar un pasaje a favor de la tensión e intensidad del relato, del suspenso cinematográfico que imprime el narrador a la historia. Apenas éste y su patrón han descubierto el cadáver de Lía Maruri, alguien llama a la puerta:

A gran prisa di vueltas el interruptor, y el foco se apagó; pero como si brotase de la luz que acababa de morir, emergió la de la linterna. Oprimí el botón y el mecanismo falló. Entonces el viejo me la arrebató y desesperado como si se tratara de una bujía, la hundió en el tonel. Una gran gema rosácea y luego la oscuridad.¹¹

Una secuencia digna del cine negro americano o del cine expresionista que Dávila debió espectral en su momento.

En «Vinatería...», como más tarde en *Aura* de Carlos Fuentes, o en los cuentos «Angelote, amor mío» de Javier Vásconez y «El hacha enterrada» de Iván Oñate, los huéspedes (que llevan la «voz cantante» del relato) son los inocentes invitados a la extrañeza y el misterio. La casa ajena a la que cada

10. *Ibidem*, p. 71.

11. César Dávila Andrade, «Vinatería del Pacífico», en *Poesía, narrativa, ensayo*, Jorge Dávila Vázquez, edit., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 91.

uno de ellos llega deviene en el reino de la otredad: el espacio de los cultos secretos, de las transgresiones, de las profanaciones y perversiones donde se convertirán en sus víctimas propicias.

**ARTURO MONTESINOS:
«UNA SOMBRA PROTECTORA»**

Aunque a Montesinos se lo conoce por su *nouvelle Arcilla indócil*,¹² su primer libro de relatos (*Sendas dispersas*, 1941) y su primera novela (*Segunda vida*, 1962), ameritan similar reconocimiento y atención, pues conforman, a mi parecer, la trilogía esencial del autor.

Agustín Cueva es uno de los contados críticos que se ha ocupado de la obra del escritor cuencano. De 1967 data su sagaz y sesudo ensayo «La literatura de Arturo Montesinos», de incuestionable vigencia y gran utilidad para introducirnos en la obra de este narrador.

Si *Arcilla indócil* fue acogida con admiración por el aporte técnico que traía a nuestra literatura, no se ha enfatizado lo suficiente hasta qué punto Montesinos es el primer escritor ecuatoriano que explora en profundidad el tema del amor (o de su imposibilidad), la compleja dialéctica de los afectos que el sentimiento amoroso importa. No es que antes no se hubieran contado historias de amor en el relato ecuatoriano, pero éstas pasan por debajo de la historia central –en *A la Costa*, de Luis A. Martínez, por ejemplo, o en varios relatos del 30, donde la intriga amorosa es parte del expediente sociológico que los autores elaboran desde sus respectivas circunstancias y demandas políticas, para no remontarnos a *Cumandá*, cuyo drama tiene lugar en los paisajes exóticos de gusto romántico–; mientras Montesinos pone a la pareja y su conflictiva comunicación en el centro de la escena narrativa.

En este sentido, Montesinos es un solitario incluso entre sus compañeros de promoción. En Dávila asistimos a conmovedores pasajes de entrega y devoción amorosa («El último remedio», «Caballo solo»), pero jamás el drama amoroso es el objeto o el detonante de la acción, sino los poderosos e incontenibles ríos subterráneos del instinto sexual. En ningún autor antes, y

12. Arturo Montesinos Malo, *Arcilla indócil*, Cuenca, Editorial Amazonas, 1968 [1958]. En 1994 Editorial El Conejo publicó, en su Colección Joyas Literarias, de manera independiente, la novela corta *Arcilla indócil*. Las citas corresponden a esta edición.

en muy pocos después, hallaremos algo parecido a esta expedición metafísica por el deseo, la sexualidad y el amor que Montesinos lleva a cabo entre 1951 y 1962.

En 1940, el joven escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, en una columna del semanario *Marcha*, hacía la siguiente recomendación a la literatura de su país: «El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos –técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar que el resto nos será dado por añadidura». ¹³ Esto es lo que diez años más tarde hará Montesinos, cuando se embarque en la redacción de *Arcilla indócil*: importar, no de la literatura europea, sino de un cuento policial de la literatura japonesa («En el bosque» de Ryunosuke Akutagawa, relato sobre el que a su vez en 1950 –un año antes de que Montesinos diera a conocer su cuento en el Premio José de la Cuadra–, Kurosawa hará su película *Rashomon*) del que pedirá prestado la técnica de la pesquisa policial a partir de la cual estructurará su relato. ¹⁴

Diez testigos, entre ellos don Francisco –el misántropo, puritano y provinciano intelectual coprotagonista de la historia– rinden su testimonio ante el anónimo agente de policía que busca esclarecer el delito de Soledad –la sirvienta y más tarde esposa de don Francisco. Esta sucesión de voces no solo ha sido ordenada de modo que hagan progresar la narración, y con ella elevar el voltaje de la intriga, sino que es además un delicioso repertorio de giros y hablas populares –el escenario de los acontecimientos es un pueblito serrano, al parecer cercano a Quito, cuyo nombre ignoramos.

El delito de Soledad –haber herido gravemente a un hombre– es menos importante que el drama que ha vivido junto a su esposo, quien, atormentado por el fantasma de la impotencia desde su frustrado encuentro con una prostituta en su remota juventud, rehuye cualquier contacto sexual con su flamante cónyuge para refugiarse en la biblioteca y en los dogmas del naturismo y el ascetismo con los que procura domesticarla y modelarla como arcilla dócil a su voluntad.

13. Juan Carlos Onetti, «Cultura uruguaya», en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Calicanto, 1975, p. 24.

14. El cuento de Akutagawa aparece en el segundo volumen de la antología, *Los mejores cuentos policiales*, preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Madrid, Alianza, 2000.

A las coherentes demandas de ella –comunidad sexual, sociabilización del matrimonio, extroversión del espacio doméstico–, Francisco –parapetado en su superioridad intelectual, en su condición de varón y dueño de casa–, opone su sabiduría seudocientífica hasta desquiciar el alma sencilla de Soledad.

Ignorada por su esposo, incomprendida por todos los que la rodean –como se puede deducir del conjunto de los testimonios, en un tiempo y un espacio donde su condición de mujer y pobre, eran dos razones que la estigmatizaban y condenaban de antemano frente a la comunidad–, la trágica suerte de Soledad –que termina presa– tiene como único signo positivo la defensa de su libertad, la rebeldía contra la estúpida soledad sexual y social que el hombre pretende imponerle.

Ahora bien, el tema del fracaso de la comunicación –tan recurrente en Montesinos, como bien lo ha visto Cueva– se halla estrechamente ligado a un cierto tipo masculino característico del Ecuador aldeano y patriarcal de mediados del siglo XX. Pues en su narrativa, son siempre los hombres con sus prejuicios, represiones, culpas, temores y traumas los que impiden o dificultan la comunicación y la comunión con la mujer, la realización del deseo y del amor. Así, la ostensible dificultad para relacionarse de estos personajes encuentra su explicación histórica y social en el modelo masculino imperante en el momento en que Montesinos escribe. Pero esta acotación o constatación no afecta la autonomía de sus seres de ficción que, como tales, siempre desbordan los patrones o estereotipos de la realidad.

Hagamos un breve inventario de estos fracasos: el pobre diablo de «Una sombra protectora»¹⁵ que movido por su mala conciencia ha organizado y manipulado la vida de su hija desde la oscuridad, es absolutamente incapaz de enfrentarla y dialogar con ella, y el recuento que hace de todas sus picardías y ardides a una especie de interlocutor fantasma –representado elípticamente por puntos suspensivos, pero a quien nunca le escuchamos retroalimentar el mensaje del otro– puede ser incluso un cuento que se cuenta a sí mismo, para engañar su soledad, pues a veces sus triquiñuelas son realmente fantásticas. En esta misma dirección, el protagonista del relato «Ojos de libélula» tiene un interlocutor imaginario, mientras el poeta Lafuente de *Segun-*

15. Arturo Montesinos Malo, «Una sombra protectora», en Eugenia Viteri, *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, Edición de la autora, 2001, 7a. ed., pp. 126-137. Este cuento forma parte de *Arcilla indócil*, 1958.

da vida escribe cartas que nunca llega a remitir, y la indomable Soledad rompe sin leer todas las misivas que Francisco le hace llegar a la prisión.

Estos soliloquios y estas cartas sin destinatarios no solo revelan la extrema soledad de los personajes, sino un onanismo velado que atañe también –como ha observado Cueva en relación a los cuentos de *Arcilla indócil*– a su práctica sexual: «Ante el fracaso de la comunicación y el amor, a menudo los protagonistas de *Arcilla indócil* se repliegan. Su acurrucamiento deriva entonces en una especie de masturbación»,¹⁶ dice el crítico, e ilustra: el impotente Francisco del cuento homónimo ha pegado en la cabecera de su cama fotos de mujeres desnudas, tal cual el gerente de «Dentro de la jaula»: «tienen que robar con la imaginación –dice Cueva– tantas otras visiones y emociones que le están negadas». ¹⁷ El viejo de «El envés de las horas», mientras aguardaba el nacimiento de su nieto «puso en su velador un cromó que anunciaba polvo de talco para niños y que mostraba un muchacho sonrosado y regordete», pero tras el advenimiento del niño, cuando ya habitaba la imagen ideal del cromó, «comprendió que nunca iba a amarlo de verdad». Por último el protagonista de «Ojos de libélula» parte en busca del «retrato». ¹⁸

Ante la imposibilidad del placer compartido solo quedan los vicios o placeres solitarios: contar, escribir, mirar, imaginar, soñar. El narrador de *Segunda vida* dice algo que vale tanto para estos personajes, como para el conjunto de la obra literaria de Montesinos, una de las más sutiles indagaciones psicológicas de nuestra literatura: «La imaginación es nuestro paraíso privado».

ALEJANDRO CARRIÓN: «LA MANZANA DAÑADA»

Desde su aparición en 1948, la colección de relatos *La manzana dañada*, y sobre todo el cuento que da nombre al libro, se convertiría en un clásico de la literatura sobre la infancia y la vida escolar, tema cuyo único e inmediato antecedente hay que buscarlo en «La medalla» de Cuesta y Cuesta

16. Agustín Cueva, «La literatura de Arturo Montesinos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986, pp. 131-141.

17. *Ibidem*.

18. «Dentro de la jaula», «El envés de las horas» y «Ojos de libélula» forman parte de *Arcilla indócil*, 1958.

(que pertenece a *Llegada de todos los trenes...*), y siguiendo el orden en que fueron escritos (el cuento de Carrión está fechado en 1936), quizá el más poético de los tres: «El niño que está en el Purgatorio», uno de los primeros cuentos de Dávila, aparecido en la revista *Letras del Ecuador* en 1945. Así, podemos añadir a las contribuciones temáticas de la transición el redescubrimiento o exploración de la infancia.

Aunque, si juzgamos sabiamente, lo de redescubrimiento y exploración competen más a Cuesta y Dávila que a Carrión, quien apenas recupera de memoria su pasantía por la Escuela de los Hermanos Cristianos en su Loja natal. Desde este libro inaugural Carrión deja ver ya los alcances y los límites de su proyecto narrativo: no estamos ante un fabulador que moviliza los recursos del género, sino ante un hábil, ameno, incluso divertido contador de historietas, lances, chascarrillos. Los dominios de este autor no son los de la imaginación –donde se funda y fudamenta la ficción–, sino los de la autobiografía y la anécdota. El fino poeta, el agudo periodista y el perspicaz ensayista no llegó a manejar los secretos mecanismos del cuento, sus puntuales y estrictas exigencias, el esfuerzo de invención que demanda.

Así, el recuento de su experiencia en la escuela lasallana de provincia, o los recuerdos de aquella época, que constituyen la materia de *La manzana dañada*, son contados siempre desde una primera persona detrás de la cual no es difícil distinguir al autor. Nunca Carrión se toma la molestia de interponer un punto de vista, de crear un narrador. Aunque pudiera haber cierta manipulación en el dato autobiográfico o anecdótico –lo que para enjuiciar el cuento resulta irrelevante– sentimos que la transposición del hecho real al texto es absolutamente directa, que no pasa por las mediaciones y filtros de la elaboración artística que lo transformaría en un ente ficticio –elaboración que no incumbe al uso del lenguaje, que en el caso de Carrión es cuidadoso y ocasionalmente poético. El dato real para adquirir una identidad literaria requiere el concurso de aquello que Vargas Llosa llamó «el dato añadido», es decir, destruir el suceso tal como lo vivimos o nos fue contado, para volver a imaginarlo en su totalidad, para reinventarlo. El desafío que nos plantea es cómo contarlo, y desde quién contarlo, o sea: a quién (el Rodrigo de «Vinatería...») o a quiénes (la comunidad de *Arcilla indócil*) voy a encomendar la narración, voy a convertir en «narradores».

El mismo Carrión, dueño de una vasta obra narrativa, ha confesado su método de realización:

Para mí es delicioso escribir cuentos. Cuando tengo el argumento completo, se lo relato a un amigo, con un coñac en medio. Si mi amigo lo encuentra potable, voy a casa y lo escribo. Eso es todo: no es un trabajo, es una deliciosa acción, algo en lo que el ánimo se goza y se recrea.¹⁹

Aunque la recepción que los lectores depararon a «La manzana dañada» en el momento de su aparición debió ser distinta, hoy la inocencia de su protagonista nos embarga de ternura, y de un cierto gozo. Este travieso y curioso escolar capaz de traficar con sus notas –por un extraño e ilegal mecanismo de intercambio– para obtener «bolas, trompos, naranjas y trozos de cintas cinematográficas viejas», o un lente de aumento para mirar los pedazos de celuloide (como un personaje de Manuel Puig o Giuseppe Tornatore), este pequeño sacrílego que a punto de su primera comunión –incapaz de resistirse a la golosina que trae en su bolsillo–, quebranta el requisito del ayuno, nos resulta entrañable. Ciertamente él no la pasa muy bien: desde el momento en que durante la misa empieza a roer su marqueta de «caca de perro» –un confite popular de época– será presa de tormentos, culpas y temores que darán con su frágil cuerpo en la cama, hasta que un padre franciscano lo absuelva risueñamente de su pecado.

Hay un aroma proustiano en este ciclo de Carrión, y particularmente en este cuento: la sensibilidad del niño y su refugio en el seno materno al despertar de su desmayo, recuerdan al quebradizo Marcel y sus aprehensiones nocturnas cuando la madre no llega a acompañar su sueño. Pero su pariente más próximo, en el mencionado cuento de Dávila, donde el niño considerado ateo y masón por el cura profesor, solo será redimido cuando sea retratado –junto a su familia– por un pintor de pueblo en una alegoría del Purgatorio. Mientras el narrador davileano trata con ironía los pintorescos excesos de la educación religiosa, Carrión bucea en la conciencia atormentada y aterrada de su personaje. Un personaje que es al mismo tiempo un transgresor inocente y distraído: con su particular comercio de notas transgrede las regulaciones de la escuela para procurarse imágenes paganas, y bordea la blasfemia al preferir la «caca de perro» al cuerpo de Cristo.

19. Alejandro Carrión, «Primeras palabras», prefacio a *Divino tesoro*, Quito, Banco Central de Ecuador, 1998.

PEDRO JORGE VERA: «TANGOS»

«Luto eterno», «El destino», «Un ataúd abandonado», «Los ojos secos», «La muerte propia»,²⁰ en los mejores cuentos de este autor la muerte canta y ronda desde el título, y sin embargo, no es la muerte su gran tema –como lo es para Dávila–, sino las circunstancias sociales y políticas que la envuelven, pues de los cinco nombres de la transición, Vera es quien más cerca se halla de las posiciones ideológicas y estéticas del 30.

Los que constituyan quizá sus dos relatos más notables («Los ojos secos», de su libro *Luto eterno*, y «La muerte propia», de *Un ataúd abandonado*) tienen por personajes a dos revolucionarios prófugos, que encuentran un refugio clandestino en la ciudad. Este es un asunto que Vera trata con particular habilidad e intensidad. En el primero, mientras espera un salvoconducto para salir del país, el dirigente sindical Juan Martelli recibe la noticia del accidente de su hijo, y resigna su suerte para ir en su busca; en el segundo, Marcelo, disidente de una célula militar, es buscado por sus ex-compañeros con la intención de matarlo, y ante la posibilidad de denunciarlos a la policía y liberarse de su acecho, prefiere acabar con su vida. Este es un burdo resumen de sus tramas, pues las reminiscencias o *flashbacks* –recurso que junto al monólogo interior, a veces confundido con éste, es recurrente en Vera– da a estos dos relatos, especialmente al primero, un rico espesor emocional. Lo cierto es que asistimos a dos actitudes heroicas –consecuentes con la épica revolucionaria y artísticamente coherentes con lo que la izquierda política esperaba de sus escritores– que el esmero narrativo las pone a salvo de toda moraleja para darles una dimensión moral, profundamente humana.

La historia que refiere «Tangos» (perteneciente al libro *Los mandamientos de la ley de Dios*)²¹ hay que ubicarla hacia 1935, año de la muerte de Carlos Gardel, el rey y mártir del tango, cuyo trágico deceso coincide con el retiro del protagonista de las pistas de baile y con el eclipse de su fervor tangero. Este cuento duplica «la desilusión radical del tango» para decirlo en palabras de Sarduy.²² Lascivia, exilio, desarraigo, desencanto, corrosión, todo aquello que el tango canta y baila lo vive el narrador-protagonista a lo largo

20. Pedro Jorge Vera, *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, 1993.

21. Pedro Jorge Vera, *Los mandamientos de la Ley de Dios*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

de este relato sensual y melancólico, donde el Buenos Aires de aquella época es el epicentro de las pasiones que el personaje vive de este lado del mundo. Susana, la sacerdotisa nocturna de esta «misa triste», es precisamente la encarnación de la mujer que el tango corona y destrona: la prostituta que tras el esplendor de su juventud se convierte en el objeto de la piedad o del sarcasmo: «Sola, fané descangayada, /la vi esta madrugada /salir del caberet. /Flaca, dos cuartos de cogote /y una percha en el escote /bajo la nuez»,²³ como reza la canción que el protagonista recita tratando de apartar a una envejecida Susana.

Tributo al tango, «que, más que un país, un idioma, un sentimiento geográfico, una *saudade* o una latitud musical, es, simplemente, un modo de ser. Y hasta más: un modo del ser», según Sarduy,²⁴ adicionalmente en este relato Vera lleva a cabo un secreto homenaje a la sede histórica del tango, al lunfardo –que es su idioma particular–, y al escritor Ernesto Sábato –habitante del barrio La Boca, entre cuyas casonas genovesas deambularon los bandleones y las fosforescentes mujeres de la noche–, autor de brillantes reflexiones sobre este *mood in love* argentino, y a quien está dedicado el cuento. ✽

Fecha de recepción: 14 noviembre 2006.

Fecha de aceptación: 23 enero 2007.

Bibliografía

- Carrión, Alejandro, *La manzana dañada*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1948.
- *Divino tesoro*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.
- *Una pequeña muerte*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1991.
- Corral, Wilfrido, «La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXV, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1987, pp. 773-788.
- Cuesta y Cuesta, Alfonso, *Llegada de todos los trenes del mundo*, Quito, El Conejo, 1985.

22. Severo Sarduy, «Tango en París», en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 60.

23. Pedro Jorge Vera, «Tangos», en *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, p. 169.

24. *Ibidem*, p. 62.

- Cueva, Agustín, «La literatura de Arturo Montesinos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
- «Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos», en *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1986.
- Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Dávila Vázquez, Jorge, edit., en César Dávila Andrade, *Obras completas*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Banco Central del Ecuador, 1984.
- César Dávila Andrade, *combate poético y suicidio*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1998.
- Montesinos, Arturo, *Segunda vida*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1962.
- *Arcilla indócil*, Quito, El Conejo, 1994.
- *Lejos de la cumbre*, Quito, El Conejo, 1994.
- Onetti, Juan Carlos, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Calicanto, 1975.
- Vera, Pedro Jorge, *Los mejores cuentos*, Colección Antares, vol. 61, Quito, Libresa, 1991.
- Vila Matas, Enrique, «El Ataúd ecuatoriano», en diario *Hoy*, Quito, 5 de agosto del 2001.
- Viteri, Eugenia, *Antología básica del cuento ecuatoriano*, Quito, 2001, edición de la autora.
- Sarduy, Severo, «El texto devorado», «Tango en París», en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Libresa, 1993.