

La imaginación en el espacio urbano de la narrativa de Luis Aguilar-Monsalve

*Imagination in the Urban Space of
Luis Aguilar-Monsalve's Narrative*

MANUEL F. MEDINA

Department of Classical and Modern Languages,
University of Louisville, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.6>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2020



RESUMEN

El presente trabajo propone que la narrativa del ecuatoriano Luis Aguilar Monsalve explora la representación de la realidad en niveles que sobrepasan los postulados de la narrativa fantástica al añadirle fases que los colocan dentro de la narrativa contemporánea y posmoderna. Se nota un interés por alejarse de simplemente retratar una mera mimesis de la realidad y un afán constante de descubrir nuevas posibilidades de contar y de ofrecer modelos que caben dentro del simulacro, la realidad virtual y los patrones simulados que cuestionan la persistencia del tiempo real. Dentro de este modelo, aparece recurrentemente una predilección por contar la ciudad como espacio en el que los seres humanos luchan, a menudo sin éxito, por comunicarse bajo el manto silencioso de ciudades investidas de características propias de seres vivientes.

PALABRAS CLAVE: Luis Aguilar Monsalve, Ecuador, cuento, narratología, voces, mimesis, ciudad, espacios, representación, realidad.

ABSTRACT

This article poses that the short fiction of Ecuadorian narrator Luis Aguilar Monsalve explores new ways of representing reality. His efforts result in a work on the fringe of the fantastic and the postmodern. A reader can see its narratological desire to step away from mere mimetic representation and successfully attempt to discover new ways of telling that evoke the use of simulacrum, virtual reality, and other models that question the persistence of real time. Within this framework, we find a predilection for narrating the city as a space where human beings often unsuccessfully struggle to communicate with each other in urban areas saturated with human traits and emotions.

KEYWORDS: Luis Aguilar Monsalve, Ecuador, short story, narratology, narrative voices, city, spaces, representation of reality.

DESDE QUE ADQUIRIERA fama con el Grupo de Guayaquil en la década de los treinta, la narrativa ecuatoriana se ha mantenido vigente en el ámbito literario ecuatoriano en gran parte debido a la calidad de sus prolíficos escritores de cuentos. Un grupo ha sucedido a otro y todos han mantenido la fama de la tradición, como lo denota la obra de Eugenia Viteri, Iván Egúez, Raúl Pérez Torres, entre muchos otros prestigiosos escritores. La última generación ha logrado encontrar y afianzarse con una voz propia que simultáneamente se sirve de su espíritu renovador y de su afán de mantener viva la voz del legado narrativo para crear obras de alto valor estético, tales como Gilda Holst, Liliana Miraglia, Yanna Hadatty Mora (Donoso, Sacoto, Vallejo, Viteri). Luis Aguilar Monsalve, nacido en Cuenca en 1943, pertenece a este último grupo. Empezó su carrera de narrador bajo la tutela y recomendaciones de Julio Cortázar. El escritor

ecuatoriano tuvo el gran honor de conocer y entablar amistad con Cortázar en 1975, cuando cursaba estudios de literatura hispánica en la Universidad de California en Los Ángeles y se matriculó en una clase dictada por el consagrado escritor. De hecho, la carrera de escritor de Aguilar Monsalve surge en gran parte porque Cortázar descubre su talento y lo motiva y anima a continuar desarrollándolo. La obra de Aguilar Monsalve resalta como homenaje latente del talento de Cortázar, no solo como escritor sino como maestro y mentor que motivó a este narrador, y a muchos otros que se beneficiaron del generoso apoyo del argentino.

Destacamos sus contribuciones en el ámbito del cuento, el microcuento y la novela. Luis Aguilar Monsalve es autor de las colecciones *A través de una rendija* (1986), *Huellas y silencios* (1995), *El umbral del silencio* (1999) con cuatro ediciones; *La otra cara del tiempo* (2001), reeditada en dos ocasiones; *Creo que se ha dicho que vuelvo* (2003), *Dejen pasar el viento* (2004), *Al otro lado de mi voz y otros cuentos* (2005), *La otra cara del tiempo y otros cuentos* (2006), *Imágenes y otras historias* (2009), *Mínimo mirador* (2010), *Dejen pasar al viento* (2012), *Escombros de humo* (2014), *If winter come: microrelatos* (2019) y la novela *En busca de Sor Edwina Marie* (2008). Su narrativa revela su pericia en este género tan difícil de dominar. Sus textos exploran la representación de la realidad muy a tono con el afán posmoderno de trascender los límites de la manera de entregar lo imaginado a través de textos escritos. La ficción de Luis Aguilar Monsalve va más allá de los modelos y patrones de narrar con los que generalmente se lo asocia, la metaficción, la literatura fantástica y cosmopolita. Experimenta tanto con la forma como con el contenido al ofrecer textos artísticamente trabajados en donde personajes meditan y cuestionan las convenciones de relacionarse entre ellos y de percibir el mundo en el que se desenvuelven. Mi trabajo pretende precisamente explorar dos aspectos latentes en la narrativa de Aguilar Monsalve: la presentación de personajes que deambulan en una realidad que a menudo parece sobrepasar las convenciones asignadas a la misma, y la manera en que el narrador se sirve del espacio urbano para examinar las actitudes humanas frente a relaciones interpersonales que nos permiten indagar en su psiquis.

Alicia Yáñez Cossío ha notado la peculiaridad narrativa de Aguilar Monsalve al comentar sobre una de sus colecciones iniciales, *El umbral del silencio*: “[N]os entrega quince cuentos muy bien logrados, extraños en nuestro medio, sorprendentes por el alejamiento de cualquier influencia

con la actual corriente literaria latinoamericana, con un acercamiento a Borges y a Cortázar, y una innegable influencia de la literatura inglesa y americana” (Aguilar Monsalve 1999). Dan Rogers ha aseverado que la ficción de Aguilar Monsalve nos entrega personajes que conocemos profundamente porque se nos ofrece acceso a su subjetividad liberada: “Su obra demuestra acercamientos distintos y heterogéneos a un tema común: el descubrimiento de una subjetividad arrinconada por una dinámica social, muchas veces opresiva. Sus personajes luchan de maneras distintas, pero verifican una realidad común: el universo interior, en muchos sentidos, más auténtico que el exterior” (Aguilar Monsalve 2002).

Sin duda, una lectura inicial sugiere que los cuentos de Aguilar Monsalve pertenecen al género de la literatura fantástica, una huella obvia de sus estudios con Julio Cortázar. No obstante, una lectura más cuidadosa sugiere la presencia de rasgos posmodernos en su representación de la realidad y sus modelos simulados. Mark Poster (1995), al discutir la realidad virtual, propone que la interpretación cultural reciente se destaca por problematizar el concepto de discernir los modelos reales de los inventados, imaginados o representados: “Virtual reality is a more dangerous term since it suggests that reality maybe multiple or take many forms. The terms ‘virtual reality’ and ‘real time’ attest to the term of the second media age in a simulational culture” (616). Celeste Alalquiaga (1992) respalda el argumento de Poster: “a confusion between spatial and chronological boundaries collapsing the conventions formerly distinguished fantasy and reality and creating a third cognitive space that of simulation... Contemporary culture is caught between referential and simulative modes of experience” (594).

Jean Baudrillard parte de un modelo basado en la ficción, tildado *simulacrum*, y que se origina del concepto que los escritores tratan de duplicar, o simular, la realidad exterior en sus textos. Asevera que los espacios creados en textos ficticios constituyen una simulación de una realidad imposible de duplicar porque el signo jamás equivale al espacio que se intenta reproducir: “Representation stems from the principle of the equivalence of the sign and the real (even if this equivalence is utopian, it is a fundamental axiom)” (6). Propone que durante la última mitad del siglo XX, la ficción subvierte o derruye la característica asumida de que el mundo reproducido equivale a la realidad. Baudrillard demuestra que esta simulación carece de tal propiedad y observa que la ficción ha evolucionado desde enfatizar su carácter mimético de duplicar la realidad a una narrativa que destaca la

carencia de similitud entre los textos creados y su modelo imitado, atravesando un proceso contenido en cuatro fases: “it is the reflection of a profound reality; it masks and denatures a profound reality; it masks the ‘absence’ of a profound reality; it has no relation to any reality whatsoever” (6). Cita el ejemplo de la televisión que se ha convertido y ocupa el lugar de la realidad. Las imágenes que recibimos en nuestros receptores confirman la existencia de un mundo real y el mundo real existe para los televidentes porque lo observan en las pantallas de sus televisores (29). Este mundo hiperreal se levanta como una resistencia en contra de la realidad. La reproducción no recoge fielmente lo que trata de simular y el mundo simulado se ha convertido en lo real. Según Baudrillard, la realidad inventada por los creadores de ficción y la realidad trata de justificarla o corroborarla.

El cuento “En el rostro oscuro del hastío”, de la colección *La otra cara del tiempo*, ejemplifica esta conversación cultural sobre la representación de la realidad y la hegemonía del modelo real sobre el modelo simulado. “En el rostro oscuro del hastío” es la historia de un par de amigos, Fabián y Federico, que se conocen la misma noche que se encuentran con la atractiva Sandra Oviedo: “De estatura pequeña, cabello castaño semirecogido... los ojos color almendra... labios abultados de pasión... brindaba una vista gratuita de unos hombros redondeados... unos brazos y manos de perfil perfectísimos, además de unos pechos ampulosos” (Aguilar Monsalve 2001, 28). Fabián consigue casarse con ella, pero eventualmente descubre que lo traiciona con Federico, y agobiado por la afrenta de la traición decide suicidarse. Sin embargo, el cuento ofrece un final sorprendente que se insinúa dos veces: la primera, al inicio del cuento, que empieza con la descripción del entierro de Federico, al que asiste Fabián, y la segunda, por medio de una noticia del periódico escrita por el mismo Fabián.

La noticia surge como el elemento más llamativo del cuento porque cuestiona el precedente que opera dentro del simulacro de la realidad virtual. Fabián, que trabaja para el diario *El Globo*, ha alterado su reproducción exacta de lo ocurrido, cambiando el protocolo de redacción de la noticia de un crimen pasional: “El artículo de Fabián titulado ‘Crimen pasional: la esposa hizo justicia’, aparecido el día anterior, tenía información diferente con respecto al reporte policial” (28). Fabián revisa sus fuentes:

De regreso a su escritorio, comenzó a revisar el material que había usado para el artículo tras una investigación exhaustiva de equipo. Todo estaba de acuerdo con lo escrito, no se había omitido nada, excepto

lo más importante: a última hora, no le informaron que la esposa y su amante dieron muerte a la víctima; que había un testigo presencial y los culpables habían confesado su crimen; la falta era suya (28).

La reproducción de Fabián reescribe la historia y culpa a la esposa del crimen. Y de allí parte el hilo que conecta el reportaje del asesinato con lo que acontece con el triángulo amoroso del que forma parte. Tal como en la noticia, también hay una pareja de esposos, un amante y un asesinato. Mas, en el modelo simulado de Fabián se asesina al amante, a diferencia de la noticia mal reportada donde la esposa mata al esposo, o de la noticia “real” en donde los dos amantes matan al esposo. El modelo simulado sugiere la presencia de una realidad virtual en donde resultan posibles estas múltiples opciones y todas pueden ser creadas a partir de la imaginación del escritor. Se inventan diferentes niveles o manifestaciones de los aconteceres posibles y, por ende, todos resultan probables y la simulación de la realidad virtual permite experimentarlos.

En otro breve cuento de *El umbral del silencio*, muy acertadamente titulado “Interludio de imágenes”, se ilustra este concepto más claramente. Advertimos que en versiones sucesivas del cuento el título ha cambiado a “Imágenes”, al mismo tiempo que el texto ha ido aumentando en extensión, y el que aparece en *La otra cara del tiempo y otros cuentos* da mucha más información. Aquí empleamos la versión incluida en *Umbral del silencio*, consideramos que la economía de palabras y detalles que posee aumenta la sorpresa que el lector recibe al leer el final, lo que lo vuelve más inesperado. Empieza con la narración, en primera persona, de un convicto que después de pasar seis años en prisión se prepara para regresar a casa y cuenta con entusiasmo y emoción la inminente reunión con su esposa Susana y su hijo Álex. El lector no sospecha nada extraño al leer una historia bastante cotidiana: un preso con mucha ansiedad espera los dos últimos días antes de salir en libertad y volver a reunirse con su familia.

“Interludio de imágenes” construye muy apropiadamente su final sin entregar detalles al lector, pero dejando huellas sutiles. Al recibir la noticia de su pronta libertad, el protagonista inmediatamente decide llamar a su esposa: “Lo primero que iba a hacer era comunicar a mi esposa que la vería el viernes; repetía esta frase a cada momento” (31). Mas convenientemente abandona la idea: “En el último momento decidí no hacerlo; opté por sorprenderla, me presentaría ante ella” (19). El narrador intradieético/protagonista detalla lo que ocurre el viernes cuando sale y deja

la primera pista de que posiblemente se encuentra en un estado onírico: “El viernes llegó. Salí en la madrugada a paso lento y con la mirada baja” (31). Dentro de la descripción del medio ambiente y su estado emocional, intercala información clave para anticipar y entender el desenlace: “Tenía la impresión de que me habían condenado e iba a recibir, en algún cuarto miserable una inyección letal” (32).

Al llegar a casa se paraliza al encontrarse de frente a la puerta principal, entonces le entrega al lector otra pista: “Al llegar a mi antigua residencia, no quise tocar la puerta, me entró un temor repentino, me sentí culpable de todo, fue entonces cuando resolví circundar la casa” (*Umbral* 32). Al mirar por la parte trasera observa a su hijo Álex, su esposa Susana y a un hombre discutiendo con ella. No lo puede reconocer porque la rama de un árbol le oculta la vista o porque este le da la espalda. Luego presencia cómo el hombre se apresta a atacar a su esposa con una daga. Al fin proporciona la resolución de la historia que simplemente se ha sugerido por medio de las dos claves indicadas: “...el hombre regresó con más prisa que antes; una maldita rama de cerezo me impedía mirarlo, pero cuando la rompí, me quedé lívido, el hombre era yo. En la mano derecha tenía la daga” (33). El cuento termina ahí, proveyendo información escasa pero suficiente para que el lector intervenga activamente en la reconstrucción de la historia y disfrute aún más del acto pasivo de la lectura y se convierta en participante activo. Al atar las pistas deducimos que, efectivamente, el narrador/protagonista se halla en un estado onírico o semiconsiente, o que incluso ya ha muerto de la inyección letal que iba a recibir a consecuencia del castigo impuesto por haber matado a su esposa, asumimos. O que al saber que lo ejecutarían en un par de días revive con emoción y culpabilidad su crimen, y la imagen latente de lo que hizo lo acompaña constantemente hasta el momento en que lo matan sumariamente.

El protagonista presencia el asesinato, o la sugerencia del asesinato, simultáneamente con el lector. Por ende, la escena podría asumirse como un ejemplo de realidad virtual porque el narrador parece revivirla una y otra vez como si observara la escena de un modelo simulado que puede mostrarse una y otra vez en una pantalla que reproduce escenas independientemente del tiempo real. El final de “Interludio de imágenes” presenta al protagonista mirándose a sí mismo mientras nosotros lo miramos a él y miramos con él. Tal como el lector tiene acceso al cuento y puede repetir los eventos y las secuencias narradas cada vez que estudie el cuen-

to, el protagonista puede recrear, revivir la escena del asesinato cada vez que la recuerde. El reo se está atrapado en una escena de realidad virtual, contemplando el simulacro de su crimen cada vez que empuja el botón de reproducir.

En otra vertiente de la obra de Luis Aguilar Monsalve se percibe que el escritor se sirve de la ciudad para examinar las actitudes humanas ante relaciones interpersonales que nos permiten indagar la naturaleza humana y la presentación de personajes que deambulan en una realidad que a menudo parece sobrepasar las convenciones asignadas a la misma. El espacio urbano de la narrativa de Aguilar Monsalve evoca los postulados de Ítalo Calvino que en *Las ciudades invisibles* discute la naturaleza dinámica de las metrópolis que van perdiendo su gracia ante la proliferación de las megalópolis, tan impersonales a las que explica como una crisis de la vida urbana. La preocupación de Calvino coloca a la ciudad en la discusión posmoderna de los espacios urbanos donde la tecnología ha reemplazado a la comunicación interpersonal (Calvino 1972, 15). Calvino aboga por una literatura que responda a esta crisis: “Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices” (15). Adelantando el argumento de Calvino, Charles Molesworth (1991) ha propuesto que en los espacios urbanos la gente tiende a actuar y califica a la ciudad como un escenario en donde sus habitantes desempeñan roles, según la ocasión: “The city is a stage where staging itself occurs” (3-14). Añade, además, que en una urbe se mezclan espacios públicos y privados, refiriéndose a su propuesta de “la ciudad como escenario”; asevera que el espacio público de la ciudad se convierte en el escenario para las experiencias privadas y los espacios privados sirven para escenificar experiencias públicas: “The city is an intersection of private and public spaces; public space becomes the stage for private experiences and private spaces to be unfolded onto public experiences. This intersection allows the mediating of private desire and public activity” (14).

La ficción de Aguilar Monsalve habita esta línea divisoria de ciudades felices o infelices, mencionada por Calvino, y la extiende para representar espacios que funcionan tanto como trasfondo para el desarrollo de las historias o que constituyen protagonistas de los cuentos mismos. Sus narraciones muestran a seres humanos intentando comunicarse como actores que participan en una pieza de teatro recitando parlamentos o siguiendo instrucciones según lo dicte el guion. En general, los conduce la

soledad y la imposibilidad de relacionarse con sus semejantes. Por ejemplo, en “Flores amarillas de otoño” de *La otra cara del tiempo*, la relación pasajera entre una cantante y un escritor sirven de marco para la presentación del espacio urbano. La historia se la cuenta a través de un filtro focalizador que emplea la mirada de un narrador que funciona como ser actuante y ser contemplativo para mostrar a una ciudad a la cual se la describe y desarrolla como si se tratara de un personaje más del cuento. Se inicia describiendo una urbe vista borrosamente desde detrás de una cortina de agua formada por una llovizna azotada por el viento. En una ilustración o evocación de una falacia patética, con un tinte metaficticio, el narrador/protagonista, Mario (a su vez un escritor que redacta una escena similar a la que leemos en el primer nivel diegético de la ficción) y la ciudad comparten el mismo estado de ánimo: “Comencé a recordar mi creación. En el cuento, el personaje Mario y todo a su alrededor se iba pareciendo a mí” (Aguilar Monsalve 2001, 1). El día lluvioso sirve de marco al estado optimista, alegre y renovado del protagonista que deambula en la frescura y novedad de la primavera. Tal como la naturaleza, él también ha terminado de crear; ha redactado un cuento para enviarlo a un suplemento dominical. Eventualmente, el tumulto de la calle lo asalta y perturba su paz.

El focalizador escoge no concentrarse en la ciudad ruidosa habitada por los vestigios de un mitin político, sino admirar a la que se deslumbra a lo lejos, escondida bajo la bruma: “Más allá, la ciudad se perdía en un suburbio boscoso y umbrío” (21). El espacio urbano resalta como lugar de sosiego al protagonista-narrador que continúa su marcha hacia las oficinas del periódico *Retazos*, a donde va a entregar su cuento. Al regresar y atravesar el mismo lugar descrito antes, su mirada se concentra más en la gente que en la ciudad. Percibe a Pearl y se fascina con la cantante. A partir de allí le dedica gran parte del espacio narrativo: “La cantante era muy atractiva: tenía una voz de suspiro, una figura estirada de estrella de cine; el pelo rubio, casi blanquecino, una tez nívea, los labios carnosos, liberados y los ojos sedosos de un azul mediterráneo” (22). La mirada deja de enfocar el espacio abierto de la ciudad y se posa sobre sus habitantes y la metrópolis se convierte en un sitio compuesto de seres vivientes, más que objetos inanimados o lugares escénicos bañados por la lluvia o golpeados por el viento.

Mario se reúne con Pearl en un café. Allí, la voz narrativa provee una visión de los pensamientos interiores del narrador/protagonista que diserta sobre la naturaleza de las relaciones humanas, la actitud de las mu-

jeros y la futilidad del encuentro. Al desilusionarse con Pearl, el narrador/protagonista vuelve su mirada a la ciudad: “Permanecí un largo rato escuchándola; monopolizó la conversación. Luego osé mirar el más allá de los dos y me tropecé con la penumbra azul marina de la media tarde” (23). La ciudad, como espacio físico, aparece para el protagonista una vez más como ente de refugio ante la inquietud derivada de la inestabilidad de las relaciones humanas. Mira a la ciudad para escaparse de sus habitantes.

La primavera se convierte en otoño, o se ratifica la sugerencia inicial de que quizá se trataba de la primavera. La ciudad afuera refleja el fin del ciclo creativo, en vez del principio: “El frío continuaba y las hojas secas dormitaban en las aceras” (24). Al sonido provocado por la caída de la lluvia y el crujir del viento lo reemplaza la melodía de la canción “Las hojas muertas” tarareada por el narrador/protagonista. La escena otoñal sirve de cuadro propicio al segundo encuentro entre Pearl al exponer la falta de comunicación entre las personas: “Caminamos por la plaza... sin diálogo, sin recriminaciones, solo en el presente” (24). Para asentar su soledad, el narrador fungiendo ser contemplativo, se observa a sí mismo como “marino sin barco” que se “ahogaba en la niebla inmundada de la nada” (25). La ciudad se levanta como trasfondo apropiado a la presentación de dos seres que fracasan en su intercambio humano y el cuento cierra con su mutua aceptación de la derrota: “—Ya no te veré más, ¿verdad? —gimoteó con una hebra de voz. —No —le contesté” (25).

“Trasluz en el sótano” de *Dejen pasar el viento* sugiere a la ciudad como espacio de refugio a donde los personajes religiosamente se escapan a fin de respirar y abandonar el ambiente asfixiante del pueblo, o zona no urbana, en donde viven. No obstante, “Trasluz en el sótano” se concentra más en presentar cómo se relacionan los personajes en su espacio más que en ofrecernos el área geográfica como protagonista de la historia. Este cuento surge como evidencia del talento del narrador de manejar artísticamente la información para entregar finales inesperados. La historia la entrega la voz narrativa de un observador extradiegético y versa sobre la vida de Adolph von Shiller, un profesor de literatura de una universidad de artes liberales en un lugar no determinado de Europa occidental. Se casa con Ingrid Moeller, la hija de un magnate, y se establece definitivamente en el lugar. El texto se vale de la llegada de un forastero, Milo Voyt, que busca a Shiller para crear la tensión narrativa. Su presencia provoca los enigmas tradicionales de este tipo de historias: ¿Quién es? ¿Por qué busca a

von Shiller? ¿Qué nos revelará del pasado del profesor von Shiller? Leemos las páginas en procura de las respuestas. Al final, el cuento cumple con las convenciones narrativas de entregar las respuestas propias de la ficción policíaca. Nos enteramos que von Shiller había cometido un asesinato con Milo, su cómplice, y que había llegado a la universidad huyendo de su pasado. Durante un enfrentamiento entre von Shiller y Milo, el profesor mata al forastero para proteger su nueva identidad. Un detective brillante y tenaz descubre que von Shiller ha cometido el asesinato del forastero. Sin embargo, lo que se destaca del cuento dista de la manera con que sigue las normas narrativas, sino de cómo las viola.

“Trasluz de un sótano” termina ofreciéndonos un final que cada lector debe interpretar para saciar su deseo de saber el final de la historia. Termina cuando el resuelto e incansable detective le explica a von Shiller que sabe que está relacionado con el crimen. A consecuencia de esto, los lectores esperamos que el cuento termine con von Shiller juzgado y encarcelado. Mas el cuento termina así: “Cerró su computadora. Bebió agua. Se secó la transpiración; su cansancio iba más allá de un recuerdo. En lo alto, se aletargaban los pasos y la voz de Ingret. Apagó la luz del sótano, las tinieblas erraban y se daban la mano con el espíritu. El silencio dejaba escapar su perfume” (139).

El final del cuento sugiere múltiples desenlaces, y ninguno de ellos se relaciona con el esperado: que von Shiller termine en prisión. El que von Shiller cierre la computadora implicaría que quizá un escritor, el mismo von Shiller, haya redactado el cuento que leemos. Y que la historia entera se trate de simplemente una invención, que opera en un plano metaficticio. No hay identidades secretas, ni crímenes, ni castigos. Se podría igualmente interpretar el fin aseverando que von Shiller emplea la narración como catarsis para purgar las penas por el crimen que, efectivamente, cometió como lo indicaría la penúltima oración del cuento: “Apagó la luz del sótano, las tinieblas erraban y se daban la mano con el espíritu” (139). Aludiendo al título, “Trasluz en el sótano”, se podría defender la propuesta de que von Shiller al escribir el cuento ve la luz y descubre su naturaleza en el sótano; allí se percató de que posee la capacidad de matar. Otra posibilidad de interpretación del final podría ser que el detective no lo haya podido atrapar, por tanto, él seguiría con su existencia. Esta explicación se apoya en el hecho de escuchar los pasos de Ingret en la parte superior del sótano, una señal de que la vida sigue igual. Otra posibilidad

la constituye el que esté aguardando el juicio y se le permita trabajar en casa. En realidad, lo único que podemos aseverar con certeza es que el silencio lo inundará todo, con su perfume, como manifiesta el narrador. El terminar la historia con una serie de conjeturas en vez de aseveraciones concretas, la colocan en el ambiente posmodernista de no favorecer ni dar supremacía a ninguna versión y en su lugar entregar diferentes versiones, permitiendo que el lector seleccione la que le parezca más creíble desde su punto de vista.

El cuento culmina con el silencio del narrador que construye la historia en el marco extradiegético como del narrador intradiegético e hipodiegético que parece también controlar la presentación de la historia. Carecemos de acceso a la resolución del cuento porque todas las voces narrativas y narradores escogen silenciar sus voces y dejar el final así, abierto. La alusión al teatro del absurdo y a la obra de Ionesco que se menciona el momento en que el detective llega para interrogar a von Shiller, podría ofrecer las respuestas a la falta de un final. El teatro del absurdo altera nuestra percepción de causa y efecto proponiendo que no existe y que en realidad vivimos en un mundo absurdo, carente, precisamente, de causa y efecto. Por lo tanto, una historia no debe culminar con un final como se esperaría bajo circunstancias normales. La prosa artificioamente hilada nos brinda una historia que nos atrapa y que seguimos para resolver los enigmas propios de la ficción policíaca, pero se desvía de las tradiciones del género y nos desafía a deducir y escoger por nosotros mismos un cierre al cuento.

En resumen, la narrativa de Luis Aguilar Monsalve explora la representación de la realidad en niveles que sobrepasan los postulados de la narrativa fantástica al añadirle fases que los colocan dentro de la narrativa contemporánea y posmoderna. Se nota un interés por alejarse y retratar, simplemente, desde la mimesis, la realidad y un afán constante de descubrir nuevas posibilidades de contar y de ofrecer modelos que caben dentro del simulacro, la realidad virtual y los patrones simulados que cuestionan la persistencia del tiempo real. Dentro de este modelo, aparece recurrentemente una predilección por contar la ciudad como espacio en el que los seres humanos luchan, a menudo sin éxito, por comunicarse bajo el manto silencioso de ciudades investidas de características propias de seres vivientes. La dinámica narrativa de Luis Aguilar Monsalve revela su gran talento como narrador. La prosa tan cuidadosamente trabajada entrega textos que

pueblan niveles interpretativos que exceden los dos que se mencionan en este trabajo. ❖

Lista de referencias

- Aguilar Monsalve, Luis. 1986. *A través de una rendija*. Somerville, NJ: Slusa.
- . 1995. *Huellas y silencios: cuentos*. Ambato: Montalvo y Bolívar.
- . 1999. *El umbral del silencio*. Quito: El Conejo.
- . 2000. *Breve antología del relato*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay / Universidad de Cuenca.
- . 2001. *La otra cara del tiempo: cuentos*. Quito: Letramía.
- . 2002. *Dejen pasar al viento: cuentos*. Quito: Eskeletra.
- . 2008. *En busca de sor Edwina Marie: novela*. Madrid: Editorial Verbum.
- . 2010. *Mínimo mirador: microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- . 2019. *If winter comes: microrrelatos*. Madrid: Verbum.
- Alalquiaga, Celeste. 1992. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: Universidad de Michigan.
- Calvino, Italo. 1992 [1972]. *Las ciudades invisibles*. Traducido por Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Donoso Pareja, Miguel. 2008. *Cuento ecuatoriano contemporáneo (1927-2008)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- García Canclini, Néstor. 1997. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Molesworth, Charlos. 1991. "Discourse and the City". *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*, editado por Mary Ann Caws. Nueva York: Gordon and Breach, 12-23.
- Poster, Mark. 1995. "Postmodern Virtualities". *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, editado por Mike Featherston y Roger Burrows, 75-95. Thousand Oaks: Sage.
- Rogers, Don. 2003. Presentación. En Luis Aguilar Monsalve, *Dejen pasar al viento*.
- Sacoto, Antonio. 2003. *El cuento ecuatoriano, 1970-2002*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2007. *El cuento ecuatoriano, 1970-2006*. 2.^a ed. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vallejo Corral, Raúl. 1990. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito: Libresa.
- Viteri, Eugenia. 1998. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. 5.^a ed. Quito: edición de la autora.
- Yáñez Cossío, Alicia. 1999. Presentación. En Luis Aguilar Monsalve. *El umbral del silencio*.