

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

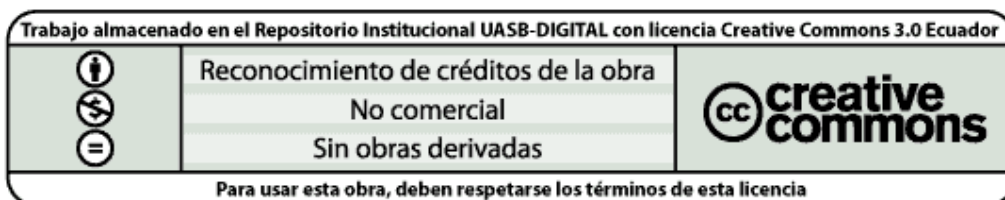
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

**La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del
surgimiento de la nación (1855-1893)**

Autor: César Eduardo Carrión

Tutor: Vicente Robalino

Quito, 2016



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN

Yo, César Eduardo Carrión Carrión, autor del trabajo intitulado *La novela ecuatoriana del siglo XIX como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 9 de diciembre de 2016.

Firma:

RESUMEN

La presente investigación analiza la manera en que las primeras novelas ecuatorianas, escritas en el siglo XIX, intervinieron en la formación de la idea de nación, dentro del periodo histórico denominado por unos autores como de Consolidación del Estado Oligárquico (Ayala: 1988) y por otros como de Formación del Estado Terrateniente (Quintero y Silva, 1995), cuyo lapso temporal se encuentra entre 1830 y 1895. Debido a esta delimitación, se han tomado en cuenta las novelas escritas entre 1855 (año de edición de la primera) y 1893 (año de publicación de la última novela de este periodo). En este trabajo, la nación se concibe, más que como un conjunto de normas para gobernar la sociedad, como un discurso que constituye o genera un sistema de significación cultural, que suscita o facilita la formación de colectivos autoidentificados como comunidades nacionales.

Tres son los objetivos principales que alientan la presente investigación. En primer lugar, procura desmontar los cánones críticos con que se ha construido la historia de la literatura ecuatoriana del siglo XIX, provenientes primordialmente de la teoría de las generaciones y la historia del arte europeo; en consecuencia, he leído aquellas novelas como documentos históricos y testimonios políticos, más que como artefactos estéticos, susceptibles de análisis esencialmente lingüísticos o retóricos. En segundo lugar, pretende ampliar el repertorio conocido de las novelas escritas en el siglo XIX, tomando en cuenta novelas desestimadas, desconocidas o ignoradas por los críticos e historiadores, precisamente, porque las metodologías que han utilizado les han impedido ubicar aquellos textos como parte del canon. Y, en tercer lugar, se plantea revelar las estrategias discursivas con que se construyó la idea de nación ecuatoriana, a través de aquellas primeras novelas ecuatorianas.

Al analizar la idea de nación como un sistema de significados culturales, se revela que las primeras novelas del siglo XIX fueron concebidas, sobre todo, como herramientas de cariz alegórico y función didáctica. Se descubre que aquellos textos ayudaron a las élites fundadoras a dibujar un marco de integración social, que bien pudo funcionar tanto en el ámbito familiar cuanto en la instrucción pública administrada por el Estado y la Iglesia. Junto con la Historia, la Geografía y la Jurisprudencia, aquellos primeros textos novelescos formaron y regularon lo que aun en nuestros días denominamos cultura nacional. Esta construcción cultural ocurre en las novelas mediante una serie de estrategias

que restringen el contenido ficcional, de tal modo que presentan una homogeneidad cultural, demográfica e histórica, que en la práctica jamás ha existido en el Ecuador. Esto significa que la nación imaginada en esas novelas se instituyó sobre la base de olvidos selectivos, que respondieron a los intereses de las élites letradas de aquella época.

En resumen, son siete los pilares que soportan la propuesta de las novelas del periodo en cuestión. En primer lugar, los héroes novelescos representan modelos cívicos y morales para la formación de los nuevos ciudadanos. En segundo lugar, el catolicismo se plantea como principio modelador de la nacionalidad ecuatoriana. En tercer lugar, los espacios novelescos presentan a la naturaleza americana como el sitio idóneo donde fundar la sede sagrada de la nueva nación. En cuarto lugar, se plantea que el castellano debe ser el idioma nacional, por cuanto es la lengua materna de las élites letradas. En quinto lugar, se plantea el mestizaje, en torno de la matriz cultural hispánica de las élites, como única salida que borre las diferencias culturales de los pueblos que habitaban el territorio nacional. En sexto lugar, aunque con menos certezas, se revela que la fundación del estado ecuatoriano y su concomitante discurso de la nación surgen como un mecanismo de defensa de una comunidad emergente, que necesitó legitimarse frente a otras naciones latinoamericanas. En último lugar, se revela que la nación ecuatoriana, como cualquier otro fenómeno histórico, está sujeta a la contingencia y, por lo tanto, tendrá un fin en el tiempo.

Palabras clave: nación, nación ecuatoriana, literatura nacional, literatura ecuatoriana, novela ecuatoriana, siglo XIX.

Este trabajo está dedicado a las mujeres que lo animaron durante largos y extenuantes años, con su paciencia, comprensión y devota generosidad. Este pequeño triunfo es de ustedes, María Isabel Moncayo y Clara Isabel Carrión.

AGRADECIMIENTOS

El inicio de esta investigación no hubiera sido posible sin el estimulante encuentro con los miembros de la primera cohorte del Programa Internacional de Doctorado en Literatura Latinoamericana (2012-2017) de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Su amor por la cultura literaria de nuestros pueblos y su voluntad de renovarla me devolvieron la confianza en las instituciones académicas de la región.

La escritura de este documento no hubiera sido posible sin la solidaridad de las personas que nos apoyaron a mi familia y a mí en Ámsterdam, durante los meses en que escribí los primeros borradores. Gracias a la familia Pels-Idrovo (Tamara, Ivo, Mateo, Esteban y Tomás), por dejarnos ser parte de su hogar. Gracias también a Verónica Burneo y Casimiro, porque su amistad nos ayudó a combatir el frío del invierno.

La versión final de esta exploración por las encrucijadas de la novela ecuatoriana del siglo XIX no hubiera llegado a buen término sin la asesoría de Vicente Robalino. Su lectura minuciosa, implacable, me recordó que la dimensión más valiosa de la docencia se traduce siempre en generosidad, desinterés y olvido de las rivalidades.

Mención aparte merecen todos los profesores y administrativos del Área de Letras de la UASB, que hicieron que la estancia por las aulas de clase, más que una experiencia edificante, fuera un verdadero privilegio. De manera especial, quiero expresar mi gratitud a Fernando Balseca, Julio Ramos, Michael Handelsman, Santiago Cevallos y Ariruma Kowi, verdaderos suscitadores, auténticos maestros.

CONTENIDO

Introducción / 10

Capítulo I

Las primeras novelas y la invención literaria de la nación ecuatoriana / 23

De la nación política a la nación literaria: otro punto de partida / 24

Apologías y censuras en torno del nacimiento de la novela ecuatoriana / 33

Polémicas en torno de la naturaleza de la novela del siglo XIX / 57

Dos muletillas metodológicas y conceptuales de la crítica literaria ecuatoriana / 68

La teoría de las generaciones como receta historiográfica / 68

La etiqueta del romanticismo como respuesta precaria / 79

La novela como discurso fundacional de la nación ecuatoriana / 100

Capítulo II

Alegorías y representaciones de la nación ecuatoriana en la novela del siglo XIX / 113

Dentro de los márgenes de la nación: los modelos de ciudadanía / 113

Siluetas del territorio nacional: el cuerpo de la heroína y el templo religioso / 115

Santos del panteón republicano: el mártir católico y el héroe militar / 125

El hombre letrado: fundador de la nación imaginada / 141

El matrimonio y la familia: pactos renovados de la nación cristiana / 146

Los malos ciudadanos: el forajido, el codicioso, el masón / 156

Sobre las fronteras de la nación: la representación de los subalternos / 167

Los subalternos marginales / 168

Los afrodescendientes: bárbaros que balbucean / 168

Los indígenas paganos / 171

La mujer contra el patriarcado / 177

Los subalternos integrados / 185

Los indígenas y negros evangelizados / 185

Los indígenas y negros ancestrales / 192

La mujer a favor del patriarcado / 196

Algunos retratos de la nación emergente: el registro de la vida cotidiana / 205

Las costumbres culinarias y alimenticias / 206

Los ritos religiosos y las fiestas populares / 211

El habla del pueblo y la cultura letrada / 218

El mundo infantil y la transición a la vida adulta / 223

Capítulo III

La novela ecuatoriana del siglo XIX, territorio de batallas y disputas / 229

La novela como herramienta didáctica: educar y evangelizar deleitando / 229

El Catolicismo como fundamento de la nacionalidad / 230

Posturas liberales que no prosperaron / 233

La misión confesional de la ficción novelesca / 237

Deleitar para persuadir / 240

El bien decir y el buen obrar / 243

La novela como catecismo de lo nacional / 248

Posturas progresistas sobre la educación / 254

La novela como herramienta proselitista: coyuntura y combate político / 260

La novela como sátira y pasquín / 260

La novela como manifiesto partidista / 265

La novela como suplemento de la Historia Nacional / 268

Algunas entradas alternativas a la Historia nacional / 270

Algunas valoraciones emocionales sobre la Historia nacional / 281

La novela como crítica social trascendental / 291

Epílogo / 305

Bibliografía / 322

Anexo:

Las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX (apuntes para una renovación del archivo, 1855-1893) / 348

INTRODUCCIÓN

La nación ha sido el tema principal de la crítica y la historia literaria producida en el Ecuador, desde que aparecieron los primeros escritos sobre este asunto, a mediados del siglo XIX¹. A partir de las primeras décadas de la República, la coincidencia entre historia nacional y literatura aparece como un fenómeno consustancial a la fundación política del Estado. Sin embargo, la mayoría de críticos e historiadores apenas ha nombrado el papel que cumplió la novela en la consecución del proyecto nacional de aquellos años. Con excepción de las obras de Juan León Mera, Miguel Riofrío, Juan Montalvo y Carlos R. Tobar, ninguna narrativa novelesca ha merecido la atención de los lectores, tanto dentro como fuera de la academia. Su esmero se ha concentrado en otros géneros literarios, especialmente en la poesía lírica, y en menor medida en la oratoria y el periodismo político. El siglo XIX ha sido para la mayoría de ellos un desierto novelístico, que apenas empezó a poblarse en el cambio de siglo. La diversidad de voces, formatos y temas ha pasado prácticamente inadvertida en los discursos canónicos de la literatura ecuatoriana. Pero, de la revisión detenida de los archivos del siglo XIX, se desprende una evidencia indiscutible: el número de novelas que se publicaron en esa época es al menos tres veces mayor que el que podemos hallar reseñado en los libros de historia y crítica literaria.

Quizá porque no descubrieron ni elaboraron un repertorio significativo, los estudiosos ecuatorianos no han reparado con suficiente profundidad en que las primeras novelas del siglo XIX funcionaron como auténticos relatos nacionalistas, porque empezaron a narrar la genealogía de la nación ecuatoriana, junto con otros discursos emergentes como la Historia, la Geografía o la Jurisprudencia. Los primeros novelistas ecuatorianos intervinieron en la creación del imaginario social y el concepto mismo de nación ecuatoriana, tanto como lo hicieron los primeros historiadores, geógrafos, juristas y letrados de toda índole. En muchas ocasiones, el abogado, el político, el docente y el novelista coincidían en un mismo sujeto: el escritor civil del siglo XIX. Al pronunciar, escribir o enunciar una parte del relato de la nación, aquellos primeros novelistas ayudaron a delimitar las fronteras conceptuales, emotivas y simbólicas de lo que entendían que era o debía ser

¹ Pablo Herrera, *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Imprenta del Gobierno, 1860; y Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días*, Quito, Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868.

la recién nacida República del Ecuador. En esta investigación, responderé desde qué especificidad los primeros novelistas ecuatorianos hicieron este trabajo y, consecuentemente, señalaré por qué una nación en ciernes, como el Ecuador del siglo XIX, necesitó de las novelas para apuntalar su proceso fundacional.

Como respuesta a esos vacíos dejados por la crítica y la historia de la literatura ecuatoriana, son tres los objetivos que alientan la presente investigación. En primer lugar, se propone rebatir los cánones críticos con que se ha construido la historia de la literatura ecuatoriana del siglo XIX, con la finalidad última de provocar un cambio en el modo de leerla e interpretarla. Este ejercicio implica la proposición de una nueva perspectiva de análisis, que, además de ubicar los textos literarios en el contexto cultural, procura describir el modo concreto en que la cultura misma se manifiesta a través de aquellas obras. De esta manera, las novelas se pueden leer como documentos históricos y testimonios políticos, más que como meros artefactos estéticos, susceptibles de exámenes esencialmente lingüísticos o retóricos. En segundo lugar, y como consecuencia de la primera acción, procura ampliar el repertorio de las novelas escritas a mediados del siglo XIX. Al extender el archivo de las novelas estimadas por la tradición, inevitablemente, se construye un nuevo objeto material para futuras investigaciones. Y, en tercer lugar, una vez establecido el nuevo corpus y posicionada la nueva perspectiva de análisis, se plantea revelar el modo en que se construyó la idea de nación ecuatoriana, a través de las novelas escritas a mediados del siglo XIX. Estas directrices nos llevarán a constatar que las primeras novelas ecuatorianas acompañaron la consecución del proyecto nacional conservador, liderado por Gabriel García Moreno, de tres formas distintas: la mayoría de ocasiones, para apoyar sus tesis; otras tantas, para reformarlas; y, muy pocas, para plantear alternativas. Fueran liberales o conservadores, es decir, rivales, disidentes o compañeros de partido, todos los novelistas ecuatorianos de aquellos años trazaron un mismo horizonte: la creación de una república católica e hispánica, heredera directa de la colonia.

Bien podemos intuir que la cristiandad colonial europea modeló las nacionalidades americanas, que emergieron en los siglos XVIII y XIX. Y tal vez tengamos la certeza de que, en el caso ecuatoriano, fue precisamente la cristiandad hispánica la que impuso modelos políticos y culturales. Lo que no ha quedado claro todavía es el modo en que la ficción novelesca intervino para que esa realidad se consumara. Esas novelas, entendidas como signos ideológicos, fueron espacios de pugna por el reconocimiento, posesión y

manejo de las instituciones republicanas. Consecuentemente, observaremos también la forma en que la conciencia individual de los autores, expresada en la ficción, se convirtió en ideología y conciencia de comunidad y clase. Aquellos textos influyeron en la formación cívica de los individuos, transformándolos en sujetos nacionales. Las novelas ayudaron a convertirlos en ciudadanos ecuatorianos. Al menos para los grupos dominantes, la fundación literaria de la nación ecuatoriana se consumó a mediados del siglo XIX.

Aquellas primeras narraciones nacionales constituyeron discursos ideológicos de una colectividad, cuya certeza de ser una nueva comunidad nacional se basó en la presunción de la existencia de raíces precolombinas, que la hispanidad colonial reagrupó y reinterpretó desde la dominación política. Por esa razón, aquella incipiente comunidad nacional fue integrada en igual medida por los liberales y conservadores, e indistintamente por aquellos que consideraron o despreciaron a los indígenas, los negros, las mujeres, los subalternos. Su visión sobre el arte literario es más o menos la misma, y sus ideas sobre la nación ecuatoriana no implican diferencias relevantes, aunque los sutiles matices puedan mostrarse como visiones políticas opuestas. De ahí que el contenido sobre las culturas indígenas o afrodescendientes tienda a desaparecer en esa época, o a manifestarse como una peculiaridad que distingue a la ecuatoriana de las otras nacionalidades hispánicas. La concreción del relato nacional del siglo XIX no da cuenta del origen heterogéneo de los habitantes del Ecuador. Por el contrario, disimula su interés colonizador, que no es otra cosa que blanqueamiento cultural de las raíces amerindias, silenciamiento de las raíces africanas, y olvido voluntario de cualquier tipo de diferencia de género, clase o etnia.

Estas evidencias me han obligado a limitar el horizonte de mi investigación a las novelas publicadas en la época política del llamado Conservadurismo (incluida la etapa de transición denominada Progresismo), ubicado entre 1830 y 1895, porque luego de esa fecha, una vez consumado el triunfo del Liberalismo Radical, empezaron a generarse otros entendimientos de los conceptos de nación y literatura nacional, y de la misión que debía cumplir la narrativa de ficción en la construcción de la nación ecuatoriana. Y estas diferencias se expresan claramente en los textos de ficción. Cronológicamente, el periodo histórico que examinaré va desde 1855 hasta 1893, fechas entre las que se publicaron la

primera novela (*El pirata del Guayas*, de Manuel Bilbao) y la última del periodo (*Relación de un veterano de la Independencia*, de Carlos R. Tobar). A partir de 1895, no solo que cambia el manejo político del gobierno e inicia la implantación de un nuevo tipo de Estado nacional, como lo han establecido los historiadores, sino que también se modifican *los relatos nacionales* expresados en la ficción novelesca. Esta última evidencia marca el límite temporal de mi reflexión. Los autores de finales del siglo XIX e inicios del XX son tema de otra reflexión. Los modelos religiosos y morales que sustentaron los primeros universos ficcionales fueron reemplazados por paradigmas de otra especie.

A partir de estos antecedentes, examinaré la idea de nación ecuatoriana tal y como aparece en las primeras novelas del siglo XIX: no como el conjunto de formas de gobernar la sociedad, sino como un sistema de significación cultural, constituido por discursos de valor alegórico y didáctico. Veremos de qué manera aquellos textos establecieron un marco de integración social, que operó tanto en el ámbito familiar cuanto en la instrucción pública administrada por el Estado y la Iglesia. Esos discursos formaron y regularon aquello que aún en nuestros días denominamos cultura nacional. Describiremos las estrategias de construcción discursiva de la nación, que se expresan en esas novelas, y que funcionaron sobre todo mediante olvidos selectivos; es decir, mediante restricciones sobre el contenido ficcional, que pretendieron exponer cierta homogeneidad cultural, demográfica e histórica, que en la práctica jamás existió. En buena parte de mi reflexión teórica, me apoyaré en los trabajos de diversos autores que estudian la relación entre historia, nación y literatura, recopilados por el crítico Homi Bhabha, en el libro *Nación y narración*².

Constataremos que las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX no ocultan sus intenciones políticas detrás de gestos estéticos. Por el contrario, las articulan a las fuentes coloniales de los discursos historiográficos, políticos y religiosos de su proyecto nacional. Consecuentemente, parto del principio de que los objetos del pensamiento son esencialmente formas discursivas, y no simples objetos ya formados, que esperan a su observador. Y entiendo que entre las novelas y aquella realidad que denominamos nación ecuatoriana no existe una relación que refleje ni una homología plena, sino un proceso de interconstitución. Por lo tanto, reconozco que la relación entre novela y sociedad no es mecánica ni

² Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 11-19.

unívoca. Por ende, considero que entre el proceso de enunciación y el evento de la recepción de todas ellas ocurre una auténtica polémica. Pues si es verdad que toda palabra literaria depende de una ideología, sólo puede concebirse como un diálogo. Esto quiere decir que las ideas expresadas en las novelas llevan en sí mismas su propia respuesta o réplica, porque toda ellas, entendidas como signos ideológicos, están compuestas de palabras comunes resignificadas por los novelistas. En este mecanismo de apropiación, ocurren disputas entre facciones ideológicas y clases sociales. De manera que las novelas poseen una variedad de significados potenciales, y adquieren poder de significación en los procesos sociales que las regulan. Por estas razones, al analizar la composición de cada una de ellas, observaremos el lugar de enunciación de sus autores, y señalaremos de qué manera interactúan texto y contexto en la producción de significados.³

En otras palabras: así como ocurre con cualquiera de los relatos nacionales del siglo XIX, tales como la Historia, la Geografía o la Jurisprudencia, las novelas adquieren legitimidad y funcionalidad solamente al interior de los sistemas sociales en los cuales son pronunciados. Por lo tanto, analizaré también las ideas de novela y literatura de las que partieron los distintos autores del siglo XIX en el Ecuador, para descubrir las principales estrategias que usaron al tramar sus obras. Esta reflexión se vuelve inevitable, porque la novela misma era en esos años un género y concepto literario que apenas se encontraba en gestación en toda Latinoamérica. Al parecer, nación y novela evolucionaron juntos, y de allí que los críticos e historiadores no hayan identificado con claridad más que unas cuantas en todos esos años. Todo parece indicar que a una comunidad nacional en formación corresponde ineludiblemente una narrativa de ficción igual de dubitativa, precaria, incluso experimental.

Tomando en cuenta las nociones y hallazgos conceptuales referidos, la presente tarea interpretativa exige el análisis de al menos tres niveles de organización discursiva, que condicionaron la escritura de las novelas ecuatorianas del siglo XIX: en primer lugar, la conformación del concepto de lo literario (en otras palabras, de qué entendimiento de literatura, literatura nacional y de género literario de la novela partieron los autores de la

³ Esta parte de mi visión teórica está inspirada en el libro de Valentín Nikoláievich Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Godot, 2009.

época); en segundo lugar, la estructura narrativa de las novelas (vale decir, con qué maneras textuales compusieron aquellos escritores sus discursos novelescos); y, en tercer lugar, la alineación política a la que respondían los autores (o, dicho de otro modo, qué ideologías expresaron, en relación con la historia social y literaria de su tiempo). En correspondencia con esta perspectiva metodológica, mi exposición está dividida en tres capítulos.

En el primero explico la relación que existe entre las primeras novelas y la invención literaria de la nación ecuatoriana. Es decir, expongo de qué ideas de nación, literatura, literatura nacional y género novelesco partieron los autores de la época, y al mismo tiempo revelo cuál ha sido mi procedimiento de búsqueda conceptual. A lo largo de este capítulo, discuto los presupuestos en los que la crítica e historiografía literaria han fundamentado su trabajo, para brindar al mismo tiempo nuevas vías de entrada al estudio de las novelas del siglo XIX. Realizo una revisión exhaustiva del estado del arte, estableciendo un diálogo crítico y una reubicación de las fuentes y métodos de lectura vigentes. Este capítulo es a un tiempo una reseña crítica del estado de la cuestión y un posicionamiento conceptual y metodológico que estimo inédito en el Ecuador. Renuncio por ello a utilizar la teoría de las generaciones, presente en casi todos los estudios sobre el siglo XIX hasta la fecha, cuyo método ha obligado a dibujar una línea temporal progresiva, que ignora o desconoce las disidencias, excentricidades y excepciones, y ha ubicado bajo la etiqueta del Romanticismo, definido de un modo laxo y confuso, toda la producción literaria del primer siglo republicano. Por el contrario, propongo observar con atención los contenidos religiosos, morales, políticos y cívicos que dan forma a las novelas escritas entre 1855 y 1893. Y, como consecuencia, descubro que la división por generaciones, escuelas, e incluso por géneros literarios, constituye un instrumento insuficiente para entender la literatura del siglo XIX en general y, de manera particular, la novela ecuatoriana.

En el segundo capítulo examino las estrategias narrativas mediante las cuales aquellas ficciones ayudaron a crear modelos de ciudadanía, novelando al mismo tiempo un pasado y un presente idealizados, enriquecidos de nociones patrióticas, que se erigieron como directrices del porvenir nacional. Enlisto los principales recursos que el lenguaje novelesco de la época usó para educar a los ciudadanos en sus deberes cívicos, a través de la invención de personajes novelescos y del retrato de los ideales que apuntalaron aquel proyecto de nación ecuatoriana. Esta tentativa me lleva a proponer una tipología

de héroes, divididos en dos grupos, según el nivel de cercanía que tienen con el ideal de ciudadano: varón, criollo, católico, terrateniente, ilustrado y conservador. También presto atención a los primeros intentos de describir e integrar los componentes populares de la cultura en el proyecto de las élites, aunque hayan resultado tímidos o liminares, porque estuvieron condicionados por la visión de clase de los oligarcas. De manera transversal, empiezo a describir la relación entre historia y ficción, sobre la cual profundizo en el tercer capítulo, cuando explico el modo en que la novela se transforma en suplemento de la Historia Nacional, que se encontraba tan poco desarrollada como la misma novela.

En el último capítulo profundizo en la misión didáctica y proselitista de las primeras novelas del siglo XIX, para ofrecer una visión más clara de las cercanías y diferencias entre las facciones ideológicas en pugna, y describir en alguna medida el alcance político de las novelas en cuestión. Procuero en todo momento desmontar los binarismos que dividen el escenario entre liberales y conservadores, o entre románticos y realistas, y que encuentran en estas designaciones, más bien imprecisas, una serie de certezas irrefutables. Lejos de aquellos sectarismos, me concentro en señalar de qué otros modos, además de los señalados en el capítulo anterior, la novela ecuatoriana del siglo XIX constituyó un suplemento legítimo de la Historia Nacional, al llenar los vacíos simbólicos y emocionales que aquella disciplina no podía atender. Finalmente, y a raíz de las exploraciones precedentes, advierto de qué formas la novela ecuatoriana del siglo XIX llegó a ser el vehículo de una auténtica crítica social trascendental.

Antes de empezar mi exposición, resulta indispensable detenerme brevemente en la explicación del levantamiento de mi corpus, que de por sí constituye una llamada de atención sobre las deficiencias que persisten en los estudios literarios ecuatorianos sobre el siglo XIX. Al enfrentarme a la virtual ausencia de novelas en ese largo periodo, realicé un barrido por todos los estudios sobre el tema que existen hasta la fecha. Las evidencias resultaron categóricas: hasta antes de 2011, no existía certeza de cuántas novelas se habían escrito en el Ecuador del siglo XIX. En su mayoría absoluta, los estudiosos no han explorado con suficiente diligencia los archivos: muy pocos han revisado con atención las revistas y periódicos del siglo XIX, donde aparecieron, por entregas o como separatas, gran parte de las primeras novelas ecuatorianas, antes de ser editadas en formato de libro. De entre todos esos estudios, cabe hacer una sola excepción, de donde obtuve todas las

pistas necesarias para explorar los repertorios de la época y recomponer el acervo novelesco del periodo. Se trata del trabajo de Flor María Rodríguez-Arenas y su equipo de investigación, de la Universidad de Nuevo México, publicado en la revista *Kipus* de la Universidad Andina Simón Bolívar, en 2011.⁴

De esta autora recupero especialmente la lista de novelas que consigna en un trabajo anterior, de 2009, en donde registra un total de 32 obras,⁵ publicadas entre 1863 y 1898. No comparto la idea de que todos esos textos sean novelas, y estoy convencido de que muchos no lo son en absoluto, y desde ningún punto de vista, pero la claridad meridiana de los argumentos de Rodríguez-Arenas y los abundantes datos de sus colaboradores me brindaron el valor suficiente para iniciar mi propia búsqueda. Como se podrá observar en mi exposición, varios de aquellos artículos de 2011 me ayudaron a fortalecer mis hipótesis. Con todo, el criterio cronológico que constriñe mi muestra y el enfoque de mi estudio me libran de polemizar con mayor profundidad sobre la naturaleza del género novelesco, y de establecer con precisión una lista definitiva de novelas ecuatorianas publicadas a lo largo del siglo XIX. Por el momento, la creación, derogación o reforma definitiva del canon novelesco ecuatoriano no me interesa. Se trata de una resolución que dejo pendiente para futuras investigaciones.

Así, pues, debo decir que de 1855 a 1893, se escribieron en el Ecuador innumerables narraciones, entre leyendas, crónicas de viajes y textos de ficción, que apenas se han comentado y estudiado. Debo insistir en que casi todas ellas aparecieron primero en periódicos y revistas, por entregas o como separatas, y sólo después fueron editadas en formato de libro. De todas ellas, las narraciones que se acercan al género literario de la novela son las que con mayor claridad, densidad y cantidad de información retratan los ideales patrióticos de sus autores. Algunas de las obras que he seleccionado podrían catalogarse sin ningún problema como novelas. Otras tantas han pasado prácticamente inadvertidas por la crítica, precisamente porque su estatuto genérico es confuso y el término novela no parece hacerles justicia. De todas maneras, las obras escogidas para estas reflexiones cumplen con la condición esencial de ser relatos nacionalistas. Además, todas

⁴ Flor María Rodríguez-Arenas y otros, Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, pp. 17-152.

⁵ Flor María Rodríguez-Arenas, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arenas, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009, pp. viii-ix, en nota al pie.

ellas, excepto la novela de folletín escrita por José Peralta, son relativamente más extensas que cualquier cuento o relato contemporáneo, y la complejidad de su estructura supera con mucho la de aquellos géneros narrativos.

En todos los casos, he determinado como fecha de la novela el año de la primera edición conocida, al menos que tenga datos certeros de que su escritura haya iniciado antes de su publicación, o su aparición se haya extendido a lo largo de varios años. En este último caso, consigno ambas fechas: la de inicio y finalización de su publicación en periódicos y revistas, y la fecha de publicación como libro. Excepcionalmente, consigno también el año en que se inició la escritura de la novela, si es anterior a su aparición en los medios escritos, y si poseo suficientes evidencias. Este criterio me ayuda a ubicar con precisión el momento mismo en que surgieron las preocupaciones literarias y políticas que cada autor manifiesta en su obra, independientemente del momento exacto del inicio de su recepción que, se supone, coincide con el año de publicación de cada novela. Asimismo, utilizo las ediciones más asequibles y recientes, siempre que hayan sido anotadas críticamente o, en su defecto, las comparo con las ediciones príncipe. Cuando la novela no ha sido reeditada recientemente y no cuenta con una edición crítica o anotada, me remito a la primera edición conocida. De esta manera, evito excesivas digresiones, propias de la crítica textual que, por otro lado, sigue siendo una materia pendiente.

En un anexo ubicado al final de este trabajo, titulado “Las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX (apuntes para una renovación del archivo, 1855-1893)”, señalo y comento las principales ediciones que he descubierto, a manera de invitación a realizar trabajos de crítica textual y análisis de la recepción literaria. Allí también resumo brevemente la línea argumental de cada una de las novelas, porque, excepto las obras canónicas, que han sido reeditadas en numerosas ocasiones, la mayoría de ellas son prácticamente inasequibles para el lector contemporáneo. De esta manera, informo al lector de los contenidos narrativos fundamentales de cada obra, y evito resumir o recordar cada tanto las tramas y argumentos de todas las novelas, al menos que sea indispensable en el decurso de la exposición y análisis. El lector de esta investigación podrá remitirse a esta adenda, si quiere recordar en detalle la anécdota de alguna de las novelas en cuestión.

La primera novela publicada en el Ecuador del siglo XIX, que he encontrado en los archivos y bibliotecas, es *El pirata del Guayas* (1855),⁶ de Manuel Bilbao (Santiago, 1827-Buenos Aires, 1895). A pesar de no ser la primera escrita por un autor ecuatoriano, es la primera basada en hechos reales ocurridos en el Ecuador. Desde el punto de vista de la *invención de la nación*, esta novela aporta tanto o más que cualquiera de las otras posteriores, tal como lo comprobaremos en su momento.

La segunda novela es *La emancipada* (1863), de Miguel Riofrío (Loja, 1819-Lima, 1879). He utilizado las ediciones críticas y anotadas de 2009⁷ y 1992,⁸ porque todas las demás reproducen el texto mutilado que se publicó en 1974, sin los marcos narrativos (nota introductoria y epílogo) que incluyó originalmente el autor.

La tercera obra que he hallado es la novela corta titulada *El hombre de las ruinas: leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, publicada en 1869 por Francisco Javier Salazar Arboleda (Quito, 1824-Guayaquil, 1891). He utilizado la primera edición,⁹ una de las dos únicas que existen.

La cuarta obra en cuestión es la extensa novela religiosa titulada *Plácido* (1871), de Francisco Campos Coello (Guayaquil, 1841-1916). Esta obra cuenta con cuatro ediciones, todas impresas en Guayaquil. Sucesivamente, recibió el subtítulo de *novela y novela religiosa*. Fue editada en formato de libro el mismo año que apareció por entregas (1871), pero solo el libro la contiene íntegramente, por lo que he utilizado esa versión.¹⁰

La quinta novela de la época es *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica* (1871-1876), del escritor cuencano Manuel Coronel (Cuenca, 1833-1907). La he fechado con dos años distintos, para señalar la distancia que existe entre la primera versión conocida y el año de la primera impresión disponible en los periódicos de la época. He usado la primera versión disponible en formato de libro, que data de 1906.

La siguiente novela de mi archivo es *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable* (1871-1895), de Juan Montalvo (Ambato, 1832-París, 1889). He fechado esta obra entre 1871 y 1895, para señalar el año en que

⁶ Manuel Bilbao, *El pirata del Guayas*, “Colección Luna de Bolsillo”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, [1855] 2012.

⁷ Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arenas, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009.

⁸ Miguel Riofrío, *La emancipada*, Primera edición, “Colección Antares”, Quito, Libresa, 1992.

⁹ Francisco Javier Salazar Arboleda, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Quito, Imprenta de “El Debate”, 1869.

¹⁰ Francisco Campos Coello, *Plácido, novela*, Guayaquil, Imprenta i encuadernación de Calvo i Ca, 1871.

Montalvo empezó a escribirla y el año en que se publicó por primera vez. He utilizado la edición crítica de Ángel Esteban (Madrid, 2004),¹¹ debido a que, en sus notas al pie, revisa los criterios más relevantes que la crítica ha pronunciado sobre los *Capítulos...*

La séptima novela es *Naya o la Chapetona. Leyenda tradicional* (1878 o 1887), de Manuel Belisario Moreno (Loja, 1842-1917). Fausto Aguirre¹² asegura que Moreno no pudo publicarla cerca del año en que la escribió (1878), debido a la censura clerical. Lo más probable que haya aparecido por entregas y por primera vez en la publicación mensual *Álbum Literario*, fundada en 1904 por Manuel Ignacio Toledo, Máximo Agustín Rodríguez y José Alejo Palacio, según asegura el mismo Fausto Aguirre, en la edición de 1992.¹³ A pesar de que no he comprobado si la novela de Moreno se imprimió a finales del siglo XIX, antes de las primeras ediciones en formato de libro, de principios del XX, lo más probable es que haya sido escrita dentro del periodo que nos ocupa. Además, y tal como veremos más adelante, esta obra dialoga perfectamente con las otras y responde a las mismas inquietudes que las motivaron. He utilizado la primera edición disponible en formato de libro, impresa en 1912.

La octava novela es la más famosa de todas, *Cumandá o un drama entre salvajes*, de Juan León Mera (Ambato, 1832-1994), escrita en 1877 y publicada dos años más tarde, en 1879. Esta novela ha sido la más estudiada y reeditada en lo que va de vida republicana. En esta ocasión, he escogido una versión de 2003,¹⁴ debido a su legibilidad y relativa fidelidad con la edición original, a la que recurriré cuando sea estrictamente necesario.

La siguiente obra es la novela de folletín titulada *Soledad* (1881-1885), escrita por José Peralta (Gualleturo, provincia del Azuay, 1855-Quito, 1937). *Soledad* apareció por primera vez en 1881, con el subtítulo de *Leyenda tomada de una colección de tradiciones*, hasta el capítulo V, en el número 19 de *El Correo del Azuay* (Cuenca). Luego se publicó

¹¹ Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Edición de Ángel Esteban, “Colección Letras Hispánicas n° 567”, 1ra edición, Madrid, Cátedra, 1ra edición, 2004.

¹² Fausto Aguirre, “Manuel Belisario Moreno Coronel [Loja, 1842/+1917] *Naya o la Chapetona*/El grito realista en la literatura”, Prólogo a Manuel Belisario Moreno Coronel, *Naya o la Chapetona*, “Colección Lojanidad/Literatura/Serie Loja Profunda n° 22”, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2009.

¹³ Manuel B. Moreno, *Naya o la Chapetona*, Loja, La emancipada, 1992, p. 230.

¹⁴ Juan León Mera, Juan León, *Cumandá*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003.

íntegramente con el subtítulo de *Apuntes para una leyenda*, en catorce entregas del periódico *El Progreso* (Cuenca), desde el 5 de marzo hasta el 23 de noviembre de 1885. Esta es la única versión completa que he encontrado hasta la fecha.

La décima novela se titula *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve. Esta obra cuenta con cuatro ediciones: las dos primeras impresas en Cuenca (1886 y 1986) y las dos restantes, en Azogues (1997 y 2003). Para el presente trabajo, he utilizado la primera,¹⁵ porque su texto no ha sufrido modificaciones a lo largo del tiempo.

La siguiente es la novela corta titulada *Timoleón Coloma. Dibujos de costumbres quiteñas* (1886-1888), escrita por Carlos R. Tobar (Quito, 1853-Barcelona, 1920). Esta novela ha tenido muchas ediciones, pero se publicó en formato de libro independiente apenas en 1984.¹⁶ Si bien he tomado la mayor parte de las citas de esta versión, me he apoyado en todo momento en la primera edición íntegra, de 1888,¹⁷ que corresponde a un libro que recoge otros trabajos del mismo autor.

La duodécima es la novela corta titulada *Entre dos tías y un tío. Costumbres y sucesos de antaño en nuestra tierra*, de Juan León Mera, publicada por primera vez en 1889, en el número 9 de *La Revista Ecuatoriana* (Quito). Veinte años después, en 1909, se publicó como parte del libro titulado *Novelitas ecuatorianas*, editado en Madrid, en el que también constan las otras novelas cortas de Mera: *Porque soy cristiano* y *Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica*.¹⁸ Este mismo libro fue reeditado por Hernán Rodríguez Castelo como parte de la “Colección Clásicos Ariel”¹⁹, y es la versión de donde he tomado la mayor parte de citas para las tres “novelitas” en cuestión.

De modo similar, *Porque soy cristiano* se publica primero en 1890, en el número 24 de *La Revista Ecuatoriana* (Quito) y en las ediciones de 1909 y 1974 de *Novelitas ecuatorianas*.

¹⁵ Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Impreso por Andrés Cordero, agosto de 1886.

¹⁶ Carlos R. Tobar, *Timoleón Coloma*, “Colección Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador”, Quito, El Conejo, 1984.

¹⁷ Carlos R. Tobar, “Timoleón Coloma. Dibujos de costumbres quiteñas”, en *Más brochadas, malos dibujos. Tres discursos*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso Serra, 1888, pp. 48-185.

¹⁸ Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, 1909.

¹⁹ Juan León Mera, “Entre dos tías y un tío”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección clásicos Ariel nº 10”, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, [1974a].

La tercera y última de las *novelitas* de Juan León Mera es *Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica*, que también apareció por primera vez en *La Revista Ecuatoriana* (Quito), en el Tomo V, de 1893.

La decimoquinta y última novela de este corpus es la segunda y última novela escrita por Carlos R. Tobar: *Relación de un veterano de la Independencia*. Se publicó por primera vez, y por entregas, en *La Revista Ecuatoriana* (Quito), entre 1891 y 1893. A esta edición me remitiré para aclarar algunos asuntos de orden estrictamente textual. He utilizado para esta investigación la edición más reciente y asequible, de 2002.²⁰

A pesar de lo extensa que pueda parecer esta colección de obras, las sutiles diferencias estéticas y desacuerdos políticos que existen entre ellas saltan de inmediato a la vista. Son muy escasos las oposiciones y antagonismos irreconciliables. Ha sido relativamente sencillo encontrar características comunes entre los elementos de este conjunto de novelas que, a la postre, ha resultado bastante armónico. Así pues, ha sido perfectamente posible realizar un mapeo general de las formas discursivas, que construyeron una auténtica retórica de época. Debo insistir en que las novelas escogidas se pueden hallar después de una dedicada exploración por los periódicos y revistas de la época. Debo decir también que todas atestiguan las polémicas del momento histórico de formación del Estado Terrateniente u Oligárquico. Así, pues, el lector tiene en sus manos la demostración de que la novela ecuatoriana del siglo XIX es un auténtico relato del surgimiento de la nación.

²⁰ Carlos R. Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2002.

CAPÍTULO I

LAS PRIMERAS NOVELAS

Y LA INVENCIÓN LITERARIA DE LA NACIÓN ECUATORIANA

La nación ecuatoriana, imaginada y representada en las primeras novelas es, sobre todo, un territorio literario. Con esto quiero decir que es más un espacio simbólico e ideológico, antes que el retrato de una realidad preexistente. En otras palabras: si bien las ideas que insuflan vida a esos relatos son esencialmente políticas y religiosas, cuya existencia se puede probar históricamente, no es menos cierto que el conjunto de aquellas figuraciones es más un proyecto de las élites sociales, antes que el reflejo de una realidad histórica consumada. Las novelas del siglo XIX inventaron una nación que no existía del todo, salvo en la imaginación de los primeros escritores ecuatorianos. La nación ecuatoriana que revisaremos es un territorio literario, porque existe, sobre todo, como un acervo de textos, que dejaron testimonio de un intenso intercambio intelectual entre las élites de la nación emergente. Sin duda alguna, esas primeras novelas no son más ni menos que instrumentos de un proyecto de orden político, mucho más grande que la realidad literaria. Es apenas ese fragmento del gran movimiento fundacional del siglo XIX el que empezaremos a revisar a continuación, a lo largo de cinco momentos.

En el primer acápite ratifico el punto de partida que he adoptado: el análisis de la nación ecuatoriana, entendida como la concreción textual, en la ficción novelesca, de ciertas ideas de las élites de la época. Una vez posicionado mi punto de vista, llevo a cabo una exhaustiva revisión del estado de arte, en los siguientes tres apartados. En el segundo reviso las certezas que la crítica e historiografía literarias han construido sobre el origen de la novela ecuatoriana, para matizarlas, desmentirlas y brindar nuevas respuestas al problema. En el tercer apartado expongo la naturaleza precaria y dubitativa del género de la novela en la época, como la principal razón de la inseguridad y desconocimiento de los estudiosos. Bajo el cuarto subtítulo identifico los supuestos metodológicos y conceptuales que los críticos e historiadores han utilizado tradicionalmente para construir el archivo, y revelo por qué resultan insuficientes para el análisis de aquella época. En quinto lugar, y a manera de conclusión, resumo mis observaciones en una nueva perspectiva de estudio: la novela del siglo XIX, entendida como discurso fundacional de la nación. Este capítulo

es a la vez una revisión del estado del arte y una exposición de los presupuestos teóricos y metodológicos que guían toda mi reflexión.

De la nación política a la nación literaria: otro punto de partida

“La teoría política de la 'nación', surgida a finales del siglo XVIII –en especial durante la Revolución Francesa–, desarrollada por Diderot y Condorcet y registrada por el abate Sieyès en 1789 ('una unión de individuos regidos por la misma ley y representados por la misma asamblea legislativa'), habla de un conjunto de individuos reunidos en torno a un interés percibido.”²¹ En el proceso de constitución política y cultural de la nación ecuatoriana, fue precisamente el hallazgo de ese “interés percibido” el que resultó extremadamente difícil, debido a las enormes diferencias de clase, raza y región geográfica de los habitantes de los territorios sobre las cuales se fundó el Estado en 1830. La necesidad de homogeneizar esa percepción de intereses comunes se expresa con mucha claridad en las novelas escritas entre 1863 y 1893: imaginar una sola raza, una sola lengua, una sola religión, un solo origen y destino histórico. Al no existir antes del nacimiento del Ecuador como Estado político una nación fuertemente integrada, que le insuflara al país emergente de un espíritu simbólico unitario, el desarrollo de una *cultura nacional* (incluida la literatura) fue precario y disperso. Los esfuerzos de las clases letradas se concentraron en la edificación de una tradición literaria que justificara el poder de las oligarquías criollas, herederas naturales del poder imperial.

En este sentido, la defensa de ciertas ideas de raigambre colonial en los primeros textos de ficción republicanos fue inevitable. El nacimiento mismo de la novela ecuatoriana, y en general de toda la narrativa de ficción, ocurrió en medio de condiciones culturales y políticas que determinaron su espíritu nacionalista y mayoritariamente conservador. Como consecuencia, los argumentos ficcionales se construyeron sobre la afirmación o la crítica (casi siempre tímida) de aquellas convicciones tradicionales en torno de la

²¹ James Snead, “Linajes europeos, contagios africanos: nacionalidad, narrativa y comunitarismo en Tu-tuola, Chebe y Reed”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 307.

familia, el matrimonio, el rol social de la mujer, el papel político de la Iglesia, y el indiscutido liderazgo político y espiritual de los varones. “En todos los niveles sociales, los lazos de parentescos eran fuertes y el matrimonio generalmente se realizaba como un hecho de reforzamiento de esos vínculos con un fuerte carácter patrimonial.”²² Las diferencias sociales heredadas de la Colonia se preservaron y criticaron muy poco, mediante la afirmación explícita o la práctica de un silencio cómplice, que protegió las viejas estructuras.

Esta fragmentación y debilidad del proyecto nacional criollo, expresado en los temas reiterativos de la ficción del siglo XIX, se puede observar como síntoma de una actitud ideológica, cuyo origen es sobre todo económico: “Los comerciantes del puerto presionaban por un abierto librecambismo, en tanto que los terratenientes serranos veían en el proteccionismo una garantía para sus productos amenazados por la introducción de artículos importados” (Ayala Mora, 2002: 34). Esta mayor apertura hacia la modernidad capitalista, que mostraron las clases dominantes de la Costa en comparación con las élites de la Sierra, se replica muchas veces en la mayor apertura estética de los literatos liberales, la mayoría de ellos de origen costeño. Los escritores serranos fueron correlativamente más conservadores y reaccionarios, contra la irrupción del Realismo de corte francés en la narrativa de ficción y el Modernismo hispanoamericano en la poesía lírica. Curiosamente, uno de los más enconados contrincantes y críticos del melodrama y el Realismo de cuño francés fue un escritor liberal de origen serrano: Juan Montalvo.

No obstante, tal constatación no debería producir ninguna sorpresa: aquel escritor ambateño fue uno de los defensores más destacados de la matriz hispánica de la cultura letrada nacional; con su silencio y poco entusiasmo frente al componente indígena y popular, aunque quizás en menor grado que Juan León Mera y otros escritores oficiales, Montalvo y los liberales católicos fueron también cómplices del mantenimiento de los “mecanismos de diferenciación racial y estamentario” de los que han hablado ya los historiadores (Ayala Mora, 2002: 35). Asimismo, la poca integración económica entre las regiones geográficas y la consecuente inestabilidad de las alianzas entre las oligarquías

²² Enrique Ayala Mora, “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador; Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, p. 31.

locales retrasaron el nacimiento de auténticos partidos políticos, que en la práctica funcionaron como meras “alianzas caudillistas” (Ayala Mora, 2002: 37). Debido a estas circunstancias, el surgimiento del ejército como árbitro de las disputas resultó inevitable. La narración de rebeliones, insurgencias y batallas fue una constante en la ficción de la época, tanto como tema central cuanto como anécdota suplementaria de las novelas.

En un principio, podríamos afirmar que la debilidad del Estado nacional ecuatoriano es correlativa a la precariedad simbólica de la nación emergente: “los criollos latifundistas que lideraron la separación de España tuvieron éxito al fundar el nuevo estado y mantenerlo unido en medio de la inestabilidad inicial, pero no lograron consolidar un proyecto nacional como conductores de una unidad históricamente constituida que pondría las bases de un Estado-nación” (Ayala Mora, 2002: 35). Tal fracaso se percibe en la debilidad de una tradición novelesca nacional, que bien pudo haber nacido en aquellos momentos de necesidad espiritual. No hubo abundantes ni grandes novelas nacionales, aunque existiera una narrativa de ficción, que pretendía apuntalar el proyecto nacional de una pequeña fracción de los habitantes de los territorios que entonces empezaron a llamarse Ecuador. Las novelas ecuatorianas del siglo XIX escritas entre 1863 y 1893 son un testimonio diáfano de aquella intención de construir simbólicamente una nación, mediante la invención de una tradición literaria: “Los criollos veían a la nación ecuatoriana como una continuidad hispánica, como la presencia y la superioridad del 'occidente cristiano' de espaldas a la realidad andina, indígena y mestiza, a su lengua e identidad” (Ayala Mora, 2002: 36).

Un ejemplo claro de aquella defensa a ultranza de la hispanidad es la novela de Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Tal continuidad cultural se dio también en la fundación de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, que se proyectó a imagen y semejanza de la Real Española. Desde este punto de vista, se comprende que no hayan existido obras de gran aliento entre las filas del Liberalismo, pues los autores de esta tendencia se dedicaron al combate político directo, tras las trincheras del periodismo, el panfleto y la conspiración. En contraste, los conservadores tuvieron la protección del Estado y el auspicio de la Iglesia, y constituyeron el “eje del pensamiento oficial de la época” (Ayala Mora, 2002: 53): Juan León Mera, Pablo Herrera, Miguel Moreno, Honorato Vázquez, Luis Cordero, Julio Matovelle, entre otros. Las novelas que analiza-

remos se encuentran precisamente dentro del periodo denominado, por unos historiadores, como de “Consolidación del Estado Oligárquico (1860-1895)”²³ y, por otros, como de “Formación del Estado Terrateniente (1830-1895)”²⁴, cuya figura política más destacada fue el caudillo conservador Gabriel García Moreno (Guayaquil, 1821-Quito, 1875).

Sin embargo, no todo es negativo para la cultura nacional en este periodo: “El impulso dado a la educación en los años del garcianismo dio fruto en las décadas subsiguientes”, cuya evidencia más notable es el “florecimiento de la literatura, la historiografía y el conocimiento científico” (Ayala Mora, 2002: 51). No es una coincidencia que en los años posteriores al garcianismo, una vez muerto el dictador y superados los momentos de transición liderados por los presidentes Antonio Borrero e Ignacio de Veintemilla, la literatura de ficción también emergiera. La formación de más y mejores lectores y la consolidación de la prensa como medio de difusión de la nueva literatura suscitó el surgimiento de más escritores. Entre los años que comprenden el llamado periodo del Progresismo (1884-1895) se escribieron y publicaron más de la mitad de las narraciones que analizaremos; lo que quiere decir que en diez años se duplicó la producción literaria de los veinte anteriores. Esta idea se refuerza si se observa que las revistas, periódicos y suplementos literarios que aparecieron en la época del Progresismo constituyen la mayoría de los que existieron en el siglo XIX. Todo indica que en la década de 1880 no fueron solamente la economía y la política las que gozaron de cierto dinamismo; la literatura también hizo de la bonanza su signo definitorio. El impulso educativo del régimen conservador de García Moreno, paradójicamente, impulsó el desarrollo literario del fin de siglo, consagrado en los años del liberalismo posterior.

En suma, podríamos decir que son al menos diez los problemas fundamentales que los ideólogos nacionalistas del siglo XIX tuvieron que enfrentar en la fundación de los Estados nacionales latinoamericanos,²⁵ entre ellos el Ecuador: 1) El poliglotismo y multiculturalismo, que frenó la instauración de una sola cultura vehiculada por una sola

²³ Cfr. Enrique Ayala Mora, *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Cuarta edición, Quito, Corporación Editora Nacional, 1988.

²⁴ Cfr. Rafael Quintero y Erika Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, Segunda edición (corregida y aumentada), Quito, Editorial Universitaria, 1995.

²⁵ Cfr. Ute Seydel, “nación”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coordinadores), México, Siglo XXI/Instituto Mora, 2009, pp. 189-196.

lengua nacional. 2) La infraestructura deficiente, que imposibilitó llevar a todos los indígenas el español y, por lo tanto, también los términos de esa cultura nacional criolla. 3) El rezago educativo, sobre todo de los indígenas y campesinos, que produjo altas tasas de analfabetismo, lo que impidió que fueran enunciadores directos del relato nacional. 4) Varios sistemas judiciales heredados del pacto colonial, que distinguían entre blancos y mestizos por un lado, e indígenas por otro. 5) La falta de unidad de valores culturales y éticos: mientras las élites copiaban e interpretaban los modelos europeos, las clases populares tenían otros puntos cardinales. 6) La existencia de varias prácticas religiosas: a pesar del catolicismo generalizado, fue normal la mezcla con las prácticas paganas ancestrales. 7) La acentuada desigualdad económica, muchas veces identificada con las identidades étnicas y raciales. 8) La enorme diversidad racial, que provocó la discriminación de las clases criollas, que detentaban exclusivamente los puestos directivos. 9) Los diversos regímenes económicos: para los pueblos indígenas, la noción de propiedad privada fue inconcebible hasta que la legislación liberal del siglo XIX la impuso. 10) La memoria histórica fragmentada y heterogénea, que reflejaba la desintegración social heredada de la época colonial. De una u otra manera, las primeras novelas ecuatorianas intentaron sortear estos escollos, imaginando un país nuevo, inventado su tradición literaria.

Llegado este punto, resulta indispensable aclarar el significado que los términos *nación*, *patria* y *estado nacional* tenían entonces, sobre todo para comprender el modo en que los escritores ecuatorianos de la época los utilizaban, a partir de los modelos europeos que habían adoptado como propios desde finales del siglo XVIII. Aunque en muy pocos casos se refieran a estas nociones explícitamente, es innegable que aluden a ellas en todo momento:

La noción de patria es más popular que la de nación y su utilización fue mucho más precoz. Los hombres del siglo XVIII se formaron, en los colegios, con la lectura de los autores latinos. Éstos, especialmente los historiadores del periodo republicano, como Tito Livio, evocan el amor de los romanos por su patria y ofrecen de ello numerosos ejemplos.

En Inglaterra, en el siglo XVIII, se emplea el concepto patriota para designar a los amigos de la libertad, en oposición a los de la monarquía absoluta [...] La palabra

patria se encuentra relacionada con la de libertad y la de felicidad: su resonancia afectiva parece más profunda que la del concepto nación, de carácter más abstracto.²⁶

Los narradores invocan el nombre de la patria cuando hablan del pasado o el futuro del país, sobre todo si retratan los sentimientos heroicos de sus personajes. Sin embargo, en ningún momento distinguen entre patria y nación. Esta última idea funciona más bien como un marco conceptual mucho más amplio, sobre el cual las novelas no reflexionan directamente a través de las palabras de sus personajes o narradores.

En cuanto a la “nación”, ella está determinada históricamente y a la vez tiene un alcance general. El término se refiere tanto a los Estados-nación modernos como a algo más antiguo y nebuloso: la *natio*, una comunidad, un domicilio, una familia, una condición de pertenencia relativa a un lugar. Los nacionalistas que procuran ubicar a su propio país en un “pasado inmemorial” en el que su arbitrariedad no pueda ser cuestionada suelen oscurecer esta distinción.²⁷

Los autores ecuatorianos del siglo XIX tienden a confundir voluntariamente patria y nación, e incluso Estado nacional y nación ecuatoriana, quizá porque con ello ocultan la artificiosidad del primer concepto y la debilidad del segundo. Quizá también por eso algunos ubican los ancestros de la espiritualidad nacional en la Europa medieval (como ocurre en la novela *Plácido*, de Francisco Campos) o en la Edad de Oro del imperio español (como sucede en el trabajo de Juan León Mera sobre la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸). Al percibir esos siglos pasados como épocas privilegiadas, en que el cristianismo triunfó en Europa y América, aquellos escritores apelaron a dos rasgos que en su criterio debían compartir los distintos pueblos que conformarían el Ecuador: la religión católica y la lengua castellana. El discurso nacionalista que impulsaron las novelas ecuatorianas del siglo XIX fue en gran medida un procedimiento de simulación, invención y ocultamiento.

²⁶ Michel Péronnet, *Vocabulario básico de la Revolución Francesa*, Traducción de Pablo Bordonava, Barcelona, Crítica, 1985, p. 235.

²⁷ Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 66.

²⁸ Juan León Mera, “Biografía y juicio crítico”, en *Obras selectas de la célebre monja de Méjico, sor Juana Inés de la Cruz*, Quito, Imprenta nacional, 1873.

De manera que la nación que encontraremos en las primeras novelas ecuatorianas no será aquella definida desde un punto de vista político, geográfico o jurídico, sino aquella que aparece en los textos como un *sistema de significación cultural*, que implica, por un lado, concebir la nación como mito originario y ficción, y, por otro, como *comunidad imaginada*. Ahora bien, si “El advenimiento de la nación como un sistema de significación cultural, como representación de la *vida* social más que como la disciplina de la *organización* social, pone de relieve [la] inestabilidad del conocimiento”²⁹ del origen mismo de la nación, no nos queda más remedio que dejar a un lado las especulaciones y discusiones teóricas al respecto, y entregarnos al encuentro de la “la nación *tal como está escrita*” (Bhabha, 2010: 13) en las obras de ficción de los intelectuales fundadores de la nación. “Este abordaje [sic] pone en tela de juicio la autoridad tradicional de aquellos objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón del Estado, la Cultura de la Elite, por ejemplo– cuyo valor pedagógico a menudo reside en el hecho de que son presentados como conceptos holísticos, situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica” (Bhabha, 2010: 13), como si la ocurrencia de la nación fuese la cima evolutiva de la cultura humana, y como si solo a partir de ella se pudiera entender el futuro de la humanidad. En resumen, al concebir la nación como un relato escrito para “subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar”,³⁰ la descubriremos como una fuerza que construye y destruye en igual medida, y la observaremos como una estrategia que recuerda en la misma medida en que olvida.

Al estudiar su natural ambivalencia, descubrimos que el nacionalismo creó la idea los llamados *temas nacionales*, a través de “los medios impresos nacionales”, tales como los diarios y las novelas. La emergente prensa política y literaria del siglo XIX, las revistas y los semanarios fueron los vehículos de la aparición de los primeros relatos nacionalistas (tanto como lo fueron la Historia Nacional, la Geografía Nacional, la Gramática de la Lengua, la Constitución Política de la República), entre las que se encuentran las novelas (Cfr. Brennan, 2010: 71): “Las naciones, entonces, son construcciones imaginarias que

²⁹ Homi K. Bhabha, “Introducción. Narrar la nación”, en Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 12.

³⁰ Edward Said, *El mundo el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004, p. 232. Citado por Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 14.

dependen de un aparato de ficciones culturales en la cual la literatura de ficción desempeña un papel decisivo. En este marco, la aparición del nacionalismo europeo [modelo político del nacionalismo americano] coincide especialmente con una forma de literatura: la novela” (Brennan, 2010: 73). Se explica así que la constitución del género novelesco haya sido complejo y polémico en Latinoamérica, a lo largo de todo el siglo XIX, pues la constitución misma de las naciones americanas se encontraba aún en pleno proceso. A una nación incompleta y en ciernes parece corresponderle un género novelesco igualmente dubitativo, cuyos límites recién se definieron después del primer cuarto del siglo XX. En Europa, la novela se asienta como género literario unas décadas antes, quizá porque el nacimiento de los Estados nacionales empezó primero. En cambio, las naciones americanas tuvieron que enfrentar en sus primeros años una dolorosa separación de las metrópolis europeas, de las cuales debían diferenciarse a cualquier costo.

De allí proviene el inmenso poder creativo de los discursos nacionales americanos: “El nacionalismo no es el despertar de las naciones a su autoconciencia; inventa naciones allí donde no existen.”³¹ Siguiendo las huellas de José Carlos Mariátegui, veremos que “la nación misma es una abstracción, una alegoría, un mito, que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable.”³² La necesidad que tenían las élites de encontrar un pasado mítico y legendario, más que plenamente histórico, impulsó a los escritores a *novelar la nación*, remitiéndose a menudo a tiempos inmemorables, poco o nada sustentados en evidencias arqueológicas o documentales. En las instituciones, así como en los discursos nacionalistas, “la continuidad histórica tuvo que ser inventada, por ejemplo, al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semificción [...] como por la falsificación.”³³ Por esto las narrativas nacionalistas acompañan la creación de símbolos como los himnos y las banderas, los escudos y los emblemas patrios.

Por estas razones, la nación que encontramos en las novelas ecuatorianas del siglo XIX es también una *comunidad imaginada*, que consiste en “Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica”,

³¹ Ernest Gellner, *Thought and Change*, Londres, Weinfel & Nicholson, 1964, p. 169. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 72.

³² José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, [1928] 2002, p. 235. Citado por Timothy Brennan, *Op. cit.*, p. 72.

³³ Eric Hobsbawn y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 13. Citado por Timothy Brennan, *Op. cit.* p. 72.

y que es el resultado “persistente de los discursos nacionalistas de producir la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional, el narcisismo de la autogeneración, el presente primitivo del *Volk*” (Bhabha, 2010: 11). En este sentido, los escritores nacionalistas hablan de los orígenes de la nación como de “un signo de la ‘modernidad’ de la sociedad”, desconociendo a propósito que “la temporalidad cultural de la nación se inscribe en una realidad social mucho más transitoria” (Bhabha, 2010: 11), que no responde a esencialidades ni ontologías irrefutables, sino a la historicidad y las contingencias a la que responde cualquier narración. El error esencial de los discursos nacionalistas es que “presumen siempre de un pasado inmemorial y miran un futuro ilimitado”³⁴. Esta noción temporal, innegablemente *moderna*, de la marcha de la humanidad hacia el futuro, posibilitó la instauración de los discursos nacionalistas en el siglo XIX.

La narrativa de la nación moderna sólo puede comenzar, según sugiere Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, una vez que la noción de “arbitrariedad del signo” fisura la ontología sacra del mundo medieval y su sobrecogedor imaginario visual y auditivo. [...] el significante arbitrario posibilita una temporalidad nacional del “entretanto”, una forma de tiempo vacío homogéneo; el tiempo de la modernidad cultural que reemplaza la noción profética de simultaneidad-a-lo-largo-del-tiempo. [...] Esta forma de temporalidad produce una estructura simbólica de nación como comunidad imaginada que, en consonancia con la escala y la diversidad de la nación moderna, funciona a la manera del argumento de una novela realista.³⁵

La distancia que tomo de la definición política de nación, para hablar de las novelas del siglo XIX, responde a la misma realidad política del Ecuador de aquellos años: “Si hemos de creerles a algunos teóricos de la política, una nación es, sobre todo, una dinastía que representa una conquista anterior que la masa del pueblo aceptó en primer término y luego olvidó. Según estos teóricos, el agrupamiento en provincias que lleva a cabo la dinastía mediante sus guerras, sus matrimonios y sus tratados pone fin a la misma dinastía que le dio lugar.”³⁶ Este postulado se aplica bien a la mayor parte de naciones europeas,

³⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Buenos Aires-México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

³⁵ Homi K. Bhabha, “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 406.

³⁶ Ernest Renan, “¿Qué es una nación?”, en Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p. 27.

pero en el caso ecuatoriano esta noción, dada la multiplicidad de etnias y tribus que habitaban y aún en nuestros días habitan el territorio considerado nacional. De ahí que, en el umbral de la fundación nacional, surgiera la necesidad de aunar varios factores, a saber: una sola religión, una sola lengua, una raza (la mestiza), una sola narración nacional. Y, en este último aspecto, las novelas apuntalan la idea de un pasado y un futuro en común. El proyecto oligárquico de una identidad nacional ecuatoriana monolítica tuvo que atravesar un escollo aún vigente: las fuertes identidades locales, identificadas frecuentemente con la existencia de dinastías locales; es decir, con aquellas identidades surgidas de los lazos de parentesco entre las familias de notables e intelectuales fundadores de la nación, que hicieron de la quiteñidad, la guayaquileñidad, la cuencanidad y otras tantas identificaciones locales, las marcas ancestrales de lo ecuatoriano.

A esta noción dinástica, afin también a la noción de raza, está afiliada la existencia de los señoríos locales (cuyo origen se encuentra tanto en los cacicazgos precolombinos como en las alianzas de ellos con las familias de los conquistadores, adelantados y encomenderos), que configuraron el desarrollo de las culturas regionales del Ecuador. La identidad nacional ecuatoriana nace fragmentada también por esta razón, y quizá por eso las novelas de aquella época no reflejaron esas identidades múltiples, so pena de fracasar como signos funcionales de un proyecto nacional unitario. “Por lo tanto, debe admitirse que una nación puede existir sin un principio dinástico, e incluso que las naciones que se conforman a partir de dinastías pueden separarse de éstas sin por ello dejar de existir” (Renan, 2010: 28), sobre todo en las naciones poscoloniales como el Ecuador del siglo XIX. La nación ecuatoriana que examinaremos es sobre todo un espacio y un tiempo delimitados por la ficción literaria.

Apologías y censuras en torno del nacimiento de la novela ecuatoriana

“La novela ecuatoriana es, en el panorama de las provincias espirituales de América, una de las que más ha tardado en aparecer.”³⁷ Con estas palabras, Benjamín Carrión dictó sentencia contra uno de los géneros literarios menos comprendidos y estudiados en la historia de la cultura nacional del siglo XIX. Con estas palabras, uno de los fundadores

³⁷ Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*, 2da edición revisada, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 13.

del imaginario nacionalista de mediados del siglo XX esculpió una sólida lápida que apenas en los primeros años del siglo XXI ha empezado a resquebrajarse. Quizá las pretensiones y necesidades políticas de su entorno le impidieron a Carrión observar una realidad que para nosotros resulta innegable a simple vista: existen muchas más novelas que aquellas que refiere en sus ensayos, y si bien pueden ser percibidas como tardías en relación con la mayoría de obras publicadas en el resto del continente, su origen y naturaleza no es muy distinta. Si bien es verdad que el nacimiento de las literaturas nacionales se gestó de formas muy particulares en cada país, nada nos obliga a pensar que el Ecuador es un caso anómalo o aislado, como se colige de muchas de las afirmaciones de Carrión. En el pensamiento de este autor, el desarrollo de la cultura nacional está signado por un destino inevitable: el Ecuador siempre llega tarde a la Historia. Para este crítico literario, la novela ecuatoriana nació tardíamente, tanto como él piensa que lo hizo el Modernismo o el Realismo. El Ecuador aparece aislado dentro de los Andes, en una especie de cerco religioso que no puede transmontar.

Esta visión de la literatura ecuatoriana como naturalmente tardía, atrasada o anacrónica tiene un doble origen: por un lado, la persistencia de las ideas coloniales sobre la función social del arte y la literatura hasta finales del siglo XIX e inicios del XX; y, por otro lado, la impronta colonial que esas mismas ideas dejaron en los críticos que, como Benjamín Carrión, intentaron escribir el relato de la cultura nacional, superando aquellas estructuras epistemológicas. En muchas ocasiones, podemos observar que los modos de leer, interpretar y valorar la realidad literaria, que tuvieron críticos de “izquierdas” como Carrión, no distan mucho de los modos que practicaron los ideólogos de la nación ecuatoriana del siglo XIX. Con las obvias sutilezas que cada momento histórico demandó de ellos, casi todos leyeron la literatura nacional como naturalmente tardía y marginal, amparados por criterios que los obligaron a concebir al Ecuador como la periferia de alguna metrópoli.

Al no encontrar en su acervo personal ninguna ficción ecuatoriana digna de ser equiparada con las grandes novelas europeas o americanas, Benjamín Carrión lleva su argumentación a un territorio aún más subjetivo y abstracto: compara la imaginación del historiador o cronista Juan de Velasco con la imaginación del antiguo Herodoto, quien, según sus palabras, fue “el primer novelista de Grecia”. Así pues, queda saldada la deuda con la Historia. Quizá Velasco no haya sido un escritor de ficción, en el estricto sentido

del término, pero el portento de su imaginación es tan grande como el de cualquier autor de la Antigüedad Clásica. En consecuencia, nada tendría que envidiar el Ecuador a los griegos, considerados los fundadores de la civilización occidental; y, por lo tanto, casi nada le haría falta a la Literatura Ecuatoriana para ser tan grande como la de cualquier nación del mundo. Tal es la actitud que define el talante de estos críticos e historiadores ecuatorianos: frente a la ausencia de pruebas con las cuales puedan celebrar la grandeza de la cultura nacional, acuden a las comparaciones que les resultan más naturales para suplir los vacíos que encuentran. Es muy posible que se dieran cuenta del artilugio topológico que estaban elaborando, pero la urgencia política de inventar un pasado nacional del cual poder sentirse orgullosos les disculpaba de cualquier exceso retórico. No obstante, es mucho más probable que no se dieran cuenta de que el origen de tal necesidad, que les obligaba a suplir las evidencias históricas con la imaginación poética, no radicaba en una deficiencia intrínseca del ser de la nación o la cultura ecuatorianas, sino en el particular punto de vista que adoptaron como lectores de la cultura nacional.

En otras palabras, el problema central no es que la novela en el Ecuador haya sido un fenómeno tardío o deficitario, sino que los críticos como Carrión no encontraron textos que pudieran encasillar dentro de la categoría de novela, toda vez que aquella noción literaria la habían aprendido leyendo relatos europeos. En un principio, se trata de un problema de perspectiva: querer parecerse a *los otros* nos niega con frecuencia la posibilidad de reconocernos como *otros*; ni mejores ni peores, tan solo distintos. Probablemente, aquellos libros que escribieron los primeros narradores ecuatorianos del siglo XIX no fueron precisamente novelas. Acaso eran interpretaciones más o menos eficientes de los modelos metropolitanos, y en tanto imitaciones fallidas devinieron por exceso de significación en productos falsamente originales, o en tanto imitaciones fallidas devinieron por defecto de significación en productos verdaderamente originales. En cualquier caso, y tal como veremos a lo largo de la presente investigación, el debate sobre el origen y naturaleza de la novela en el Ecuador debe reubicarse en el contexto original de su enunciación, porque sólo desde allí podremos entender los problemas que ha tenido la recepción de la novela en tanto género literario.

Antes de cualquier valoración, debemos comprender qué entendían los escritores ecuatorianos del siglo XIX por novela, y en qué medida esos preceptos les ayudaron a

construir y promover sus ideas sobre la nación. Para los críticos e historiadores ecuatorianos ha existido desde el inicio una relación consustancial entre el origen de la novela y el nacimiento de la idea misma de nación ecuatoriana. Esta primera constatación no es de ninguna manera un descubrimiento original ni una interpretación polémica, sino el resultado de un propósito moral y político declarado explícitamente por los autores del siglo XIX, mediante las palabras de sus narradores y personajes, y que constan también en los prólogos, dedicatorias, ensayos y artículos escritos por esos mismos autores. Esta es la misión que le asignaron a la ficción literaria: edificar la nación ecuatoriana.

Pero antes de explicar con mayor detalle mi perspectiva de análisis en la última parte de este capítulo, necesito detenerme en la descripción de las primeras ideas sobre el origen de la novela ecuatoriana, para poder explicar luego los entresijos de la identidad literaria e importancia histórica de este género literario. Sólo de esta manera podré probar que la lectura que estoy ofreciendo constituye una auténtica alternativa. Por lo tanto, regreso sobre las ideas de Carrión y sus contemporáneos, y en ellas encuentro una vez más afirmaciones tajantes, que iré matizando de a poco. Carrión asevera, por ejemplo, que nada tuvo tanto éxito entre los autores de la época como el Romanticismo de *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint Pierre. Y tan cierta es esta idea para el célebre crítico, que la novela que él mismo considera como la primera escrita en el país, *Cumandá*, de Juan León Mera, a sus ojos no es más que una pálida imitación de la *Atala* de Chateaubriand. ¿Cuál es entonces la razón por la cual el Romanticismo dominó el escenario literario del primer siglo republicano? Carrión encuentra una identidad casi innegable entre novela y Realismo. ¿Por qué entonces el Realismo en el Ecuador fue también un fenómeno “tardío”?

La lectura de Benjamín Carrión es la siguiente: “En este Continente, la época del realismo europeo no tuvo correspondencia considerable, ni en cantidad ni en calidad. Era época de agitación para nosotros” (1958: 23). Es precisamente esa “agitación” a la que se refiere Carrión la que impidió la gestación de una novela realista, y produjo una literatura de ficción de tímidas actitudes realistas, desde el punto de vista expresivo, y de una pesada factura didáctica, desde el punto de vista temático. “Estábamos, en suma, acumulando material para la novela del mañana” (Carrión, 1958: 23). Para Carrión, no existía todavía suficiente material histórico como para crear una narrativa equiparable a la europea. Sin nada que contar en la ficción novelesca, la realidad política en sí misma era el ámbito de

la creación literaria de los ecuatorianos del siglo XIX: de allí que haya predominado el periodismo político y el ensayo. Y Carrión vuelve a sentenciar: “La novela se escribe cuando un pueblo tiene que decir algo. Cuando sabe que tiene que decirlo” (1958: 35). Por esa razón habría calado tan profundamente el Romanticismo en el ámbito de la ficción: la nación misma se estaba edificando; toda ella era un proyecto, una ensoñación. La nación se podía novelar sólo después de empezar a caminar por los senderos de la Historia.

Pero Carrión no se limita a estas explicaciones, pues de inmediato se apoya en otras de orden más bien histórico. En primer lugar, encuentra en la censura clerical de la Colonia el primordial origen del atraso de la novela en América: “No tuvo España, diremos, mucho empeño en traernos al Quijote, acaso también por aquello de que, largo tiempo, en la misma España, la obra mayor de Cervantes, del idioma y de la raza, no había conquistado el crédito definitivo que adquiriera después” (Carrión, 1958: 37). Y a esta explicación suma al menos otro factor, además de la agitada situación política de las jóvenes naciones americanas en el siglo XIX: la llegada del Modernismo lírico, que domina en el panorama literario de entre siglos, y a su modo también retrasa la maduración del Realismo y, por lo tanto, de la novela. Carrión señala dos casos paradigmáticos: Juan Montalvo y Juan León Mera.

Del primero, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, afirma: “es un panfleto terrible” (1958: 45), con lo que demuestra que cualquier prodigio de la ficción estuvo supeditado al combate político, antes que al cultivo de la imaginación. Al segundo lo acusa de ser regresivo en todo sentido; de haber sido influenciado sin mayores matices por Chateaubriand; de haber sido una suerte de diplomático consagrado literariamente, más que por sus méritos literarios, por sus habilidades y entronques políticos e institucionales. Finalmente, Carrión afirma que la novela de Mera es puramente doméstica, si se la compara con la *María* de Jorge Isaacs: “Es simplemente, lo que ahora se dijera, un relato *evasivo*, de intención apologética” (Carrión, 1958: 49). Como veremos en detalle en el siguiente capítulo, es precisamente este tipo de lecturas las que cuestionan fuertemente los más recientes críticos, porque descubren en *Cumandá* una metáfora de la colonización de nuevos territorios geográficos y simbólicos para la nación ecuatoriana, y la construcción de otros significados en la concepción del cuerpo de la mujer como metáfora de la nación.

Benjamín Carrión también critica duramente la intención de Mera de crear tipos novelescos con sus personajes: “ese es, realmente, el sentido y la intención de *Cumandá*: propaganda ideológica que utiliza el arte, que hace del arte un vehículo para llegar más pronto, mejor, más ampliamente, a las conciencias” (1958: 50). ¿Existió en realidad otra posibilidad para la novela latinoamericana del siglo XIX? Lamentablemente, Carrión juzga las pocas primeras novelas ecuatorianas que conoce desde el punto de vista del siglo XX, y desde su particular posición como ideólogo nacionalista de “izquierdas”. En ningún momento contextualiza históricamente sus apreciaciones o las matiza con suficiente energía: simplemente vapulea y pontifica. Afirma sin más que Mera no tuvo continuadores, excepto Quintiliano Sánchez (quizás por su libro *Amar con desobediencia*³⁸). Para Carrión, el novelista ecuatoriano típico es por definición un “anti-Mera” (1958: 55). Si lo pensamos bien, enfriando un tanto la fiebre sectaria, esta afirmación es francamente contradictoria, sobre todo si observamos la convicción combativa del Realismo Social que defiende Carrión en sus ensayos, y que él mismo ayudó a instaurar como canon estético nacional a mediados del siglo XX.

En este sentido, muchos de los textos realistas de la década de 1930 son tan panfletarios como las novelas de Mera. Del mismo modo, como veremos más adelante, el legado de Mera está precisamente en aquellos tipos novelescos que instalan detrás de cada personaje la posición de una determinada clase social o determinado grupo político, tal como sucede en las novelas del llamado Realismo Social Ecuatoriano. La novela de Mera es tan alegórica como cualquier otra novela ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX. La efigie del escritor civil del siglo XIX no se diluye del todo con la entrada del siglo XX; antes bien, camina por otros derroteros ideológicos igual de intrincados. Pero, para Benjamín Carrión, parece que con García Moreno muere el Romanticismo. Lo que haría pensar que a partir de 1875 toda la literatura ecuatoriana fue algo más que romántica, cuando en realidad, lo fue en gran medida desde los albores de la República.

Otro escritor que interviene con entusiasmo en estos primeros debates sobre el origen de la novela en el Ecuador es Isaac J. Barrera. Su *Historia de la Literatura Ecuatoriana* es el primer esfuerzo totalizador sobre este tema. Los volúmenes I y II aparecieron

³⁸ Quintiliano Sánchez, *Amar con desobediencia, novela original*, Quito, Tipografía Salesiana, 1905.

bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana de la Lengua en 1944 y el volumen III en 1950, según se informa en el prólogo de 1953. Pero su vasto proyecto inició alrededor de 1942, según la fecha del primer prólogo.³⁹ Barrera es el primero en intentar consistentemente una cronología de toda la producción literaria nacional, y, por lo tanto, el primero en abrir el debate sobre el origen de la novela en el Ecuador. Los autores que mayor atención le merecen son también Montalvo y Mera. Mediante el trazo de una línea biografista, Barrera reconstruye el desarrollo de la obra del primero, y gracias a su esfuerzo tenemos un primer dato relevante: los *Capítulos...* habrían sido escritos en la época del exilio de Montalvo entre 1874 y 1875, lo que prueba que este escritor habría sido el primero en intentar una novela, incluso antes que Mera. Barrera además le concede un mérito: “Montalvo no se propuso imitar, sino evocar el alma del héroe para seguir contraponiendo lo real a lo ideal” (1960: 763).

De la misma manera, defiende al autor de *Cumandá* contra aquellos que aseguran que su obra es un mero sucedáneo de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand. Barrera tampoco cree que la novela de Mera sea una mala compañía de la *María* de Isaacs: “*Cumandá* es la novela de la selva, ante todo [...] En *Cumandá* la naturaleza es una decoración solemne y encantadora: impone y sugiere” (1960: 807). Ahora bien, resulta evidente que la idea que tiene Barrera sobre el significado de la selva es tan ingenua y citadina como la del mismo Mera; no puede distanciarse de su objeto de estudio: “Es la selva el personaje principal de la novela” (1960: 810). Con todo, desde su punto de vista, el tema selvático hace de la novela de Mera un texto fundacional de la nación literaria. En este sentido, para Barrera, Mera supera a Montalvo de cierta manera, y se posiciona como el primer novelista ecuatoriano.

Para Barrera, la originalidad del tema de la obra de Mera construye la inédita nacionalidad ecuatoriana en el ámbito literario: “Un recorrido del mismo intento de nacionalización de la literatura son sus novelas cortas, que además persiguen un nuevo propósito, el de convertir el tema indígena en nativo” (1960: 812). Por primera vez, un crítico literario reconoce que el entorno cultural de un autor lo supera y condiciona. Barrera también es el primero en ubicar las ideas del autor en el contexto de su obra, y, por lo tanto, el primero en intentar leer la novela de Mera como la parte de un todo más complejo que

³⁹ Isaac J. Barrera, *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.

las simples declaraciones políticas que contiene. Nos recuerda que en el prólogo de *La novia de una aldea ecuatoriana*, publicada según él en 1872, y reimpressa en parte (sólo 10 capítulos) en las *Memorias de la Academia ecuatoriana de la Lengua* en 1933, Mera manifiesta abiertamente su intención educadora y proselitista, como escritor de ficción. Barrera comprende mejor que Benjamín Carrión, aunque quizás en el mismo sentido, la función de las novelas del siglo XIX en la región:

La novela tiene un encargo de gran importancia en la vida de las naciones y es el de historiar paisaje, costumbres y psicologías, para hacer comprensibles los acontecimientos sociales. En las novelas de Mera, la anécdota parece haber sido tomada de sucesos ocurridos en la vida accidentada de la nación ecuatoriana o por lo menos de la sección territorial a la que el Ecuador pertenecía. (1960: 813)

Barrera utiliza un verbo muy preciso: “parece”. Tal indefinición espacial y temporal resulta fundacional para este historiador: el novelista del siglo XIX se encargaba de dibujar simbólicamente los límites territoriales de la nación. En las ficciones novelescas, el tiempo y el espacio de las naciones se expanden y contraen según los avatares políticos que atraviesan.

Esta perspectiva abarcadora de Barrera le permite considerar otros nombres fundacionales de la novela ecuatoriana, además de Mera y Montalvo. De Alfredo Baquerizo Moreno dice, por ejemplo: “y publicó también una serie de novelas cortas, con títulos extravagantes, que señalaban los caminos que seguían sus lecturas, así como sus preocupaciones intelectuales de joven” (Barrera, 1960: 896). Entiende perfectamente que “El tema de sus novelas es el cotidiano; no necesita de trama, o si existe es de tan pequeña contextura que fácilmente se adivina el contenido” (1960: 896), porque Baquerizo Moreno, tanto como sus contemporáneos, no buscaba la consecución de un mundo novelesco autónomo y consistente, sino la construcción de una herramienta educativa eficaz. Con todo, Barrera llega a desdecirse en cierta medida, cuando afirma que las ficciones de Baquerizo Moreno “No son novelas, sino fantasías novelescas, carrera de la imaginación y de la pluma de un escritor ingenioso que trata de romper la gravedad de su compostura con la anotación ligeramente humorística [...] Pero no es un novelista en el sentido estricto del término” (1960: 897). Y del mismo modo que Carrión, Barrera juzga las ficciones del siglo XIX desde un criterio retroactivo.

Aunque sin mayores pruebas, suelta de nuevo su pluma para afirmar, en favor de la tradición ecuatoriana, que existen otros novelistas y otras novelas. Reconoce que “Francisco Campos es un meritísimo escritor, ha dejado varias novelas: *Narraciones fantásticas*, *Plácido*, *La receta*, *Un viaje a Saturno*, en que dio muestras del vigor de la pluma y de la facilidad de su concepción” (1960: 905). Inclusive se arriesga un poco cuando sugiere que “La novela histórica ha tenido un representante de alta calidad en la obra de Carlos R. Tobar, uno de los ecuatorianos más eminentes de los últimos tiempos” (1960: 912). Con todo, el carácter totalizador de su obra le impide a Barrera entrar en mayores detalles, citar fuentes o referir con precisión el origen de sus hallazgos. Su mérito consiste en haber intentado un primer registro exhaustivo de la producción literaria del Ecuador. La polémica se volvería a encender décadas más tarde, cuando nuevos lectores intentaron sumergirse en los archivos y las bibliotecas.

Las revisiones sobre este asunto llegarían apenas en los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI. El primero y más enérgico de todos los revisionistas ha sido Rodrigo Pesántez Rodas.⁴⁰ Con la intención de reordenar la cronología de la novela en el Ecuador, enumera “nuevamente” las obras escritas por autores ecuatorianos desde la época colonial. A pesar de sus esfuerzos por definir el género novelesco desde sus características formales, no queda del todo claro si aquellas estrategias discursivas que registra son suficientes para aceptar que al menos uno de los textos que enlista pueda concebirse como una auténtica novela. En primer lugar, porque no da pruebas suficientes de que dichos libros cumplan con todas las virtudes textuales que propone. Y, en segundo lugar, porque no nos brinda datos suficientes para comprender las situaciones específicas de emisión y recepción de esos libros. Así, pues, se quedan sin responder algunas preguntas elementales: ¿Aquellos textos fueron leídos como novelas por los primeros lectores?, ¿sabían esos lectores que las ficciones que estaban leyendo eran en realidad novelas?, ¿esos textos fueron concebidos por sus autores originalmente como novelas? Y lo más relevante: ¿Existe en realidad una definición universal, textualmente intrínseca e inequívoca de lo que es y debe ser una novela? En opinión de este crítico, lo más importante es

⁴⁰ Rodrigo Pesántez Rodas, *Visión y revisión de la Literatura Ecuatoriana*, Tomo I, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2006.

construir una línea cronológica consistente, que obedezca sin mayores matices los criterios de la historiografía tradicional, cuyo axis conceptual se origina en cierto entendimiento de la Historia del Arte europeo, que divide el desarrollo de la cultura en escuelas estéticas, generaciones artísticas, autores epónimos y obras canónicas. Siguiendo estos criterios, Pesántez Rodas afirma que son cuatro las primeras novelas ecuatorianas.

La primera sería el *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas*, publicada en Alcalá de Henares en 1769, por Ignacio Flores (Latacunga, 1733-Buenos Aires, 1786) (Pesántez Rodas, 2006: 166-169). Este crítico sustenta sus afirmaciones en dos fuentes indirectas: Jorge Carrera Andrade⁴¹ y Alejandro Carrión.⁴² Si este descubrimiento fuera cierto, la novela ecuatoriana llevaría la delantera en todo el continente, y la historia de la cultura nacional podría definirse como la suma de los hallazgos de individuos visionarios y valientes como Flores: el *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas* es una ingeniosa sátira del sistema colonial de la España de los austrias. El afán de Pesántez Rodas es claramente reivindicativo: intenta sugerir que la literatura del Ecuador no ha llegado tarde a la Historia. Pero Pesántez Rodas se equivoca. La verdad llega de la mano de un lector menos justiciero, pero más ordenado y cauteloso, que nos recuerda la liviandad con que los procesos históricos de la literatura ecuatoriana se han examinado a la luz de excesivas pasiones y sectarismos. En un artículo titulado “Don Ignacio Flores sin novela y un académico de la historia”, Hernán Rodríguez Castelo⁴³ nos cuenta que en la biblioteca de los mercedarios en Quito tuvo acceso a la edición de este libro, realizada en Madrid por Antonio de Sancha, en 1781. El libro en cuestión es en apariencia la traducción de un manuscrito inglés al italiano, y de este al español, firmada por Joaquín de Guzmán y Manrique, un ilustre jurista y letrado de la época. Este tortuoso camino entre varias lenguas nos plantea un problema filológico elemental, que Pesántez Rodas no se molestó en resolver: ¿en qué idioma fue escrito originalmente este libro y dónde se publicó su primera edición?

Rodríguez Castelo realiza una exploración detenida sobre el origen del texto, y encuentra en el camino algunas sorpresas. Para empezar, nos recuerda que Pablo Herrera fue el primero en atribuirle a Flores la autoría de *Viaje de Enrique Wanton al país de las*

⁴¹ Jorge Carrera Andrade, *Galería de místicos e insurgentes*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1959.

⁴² Probablemente, Alejandro Carrión, *La otra historia*, Quito, Gallo Capitán, 1983. No es preciso al consignar esta fuente.

⁴³ Hernán Rodríguez Castelo, “Don Ignacio Flores sin novela y un académico de la historia”, en *De libros y gentes*, libro inédito, sin fecha, facilitado por la Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión.

monas, en 1860, siguiendo una opinión muy difundida entre los literatos ecuatorianos del siglo XIX (Herrera, 1860). Y a continuación nos explica su propio proceso de recepción. Rodríguez Castelo encontró que el texto en español está lleno de laísmos, más propios del dialecto peninsular que de las variantes americanas, aún para una novela escrita a finales del siglo XVIII. El ámbito literario ecuatoriano en general parecía no compartir su desconfianza: Rodríguez Castelo señala que los hermanos Barriga, en su *Diccionario de la literatura ecuatoriana*,⁴⁴ en la entrada correspondiente a Ignacio Flores, comentan la referida novela sin el más mínimo asomo de duda sobre su autoría. Para esos críticos, la escritura de esta novela habría sido una de las causas de la condena a prisión que recibió Flores en los tribunales de Buenos Aires, en donde finalmente murió. De esta manera, el origen de la supuesta primera novela ecuatoriana resultaría ciertamente heroico, pues habría nacido desde la oposición al régimen imperial español.

Sin embargo, Rodríguez Castelo concluye que la centenaria atribución es completamente falsa: Ignacio Flores no es el autor de *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas*. Se trata originalmente de una obra de Zaccaria Seriman (Venecia, 1708-1784), aparecida por primera vez en Venecia, en 1749, bajo el título de *Viaggi di enrico Wanton alle terre incognite Australi, ed al paese delle Scimie, ne quali si spiegano il caracttere li costumi, le scienze, e la polizia di quegli straordinari abintati. Tradotti da un manoscritto inglese, con figure in rame*. Para Rodríguez Castelo, resulta evidente entonces que el manuscrito al que se refiere el título de la obra es en realidad un recurso del editor en castellano, con el que pretendió sortear la censura del Santo Oficio. El *Viaje de Enrique Wanton...* fue escrito originalmente en italiano, por un autor totalmente ajeno a las colonias españolas en América. La reivindicación patriótica de Pesántez Rodas pierde sustento. Esta falsa atribución se pudo haber evitado verificando el título del libro y el nombre de su presunto autor en los motores de búsqueda del internet y en los servicios de los repositorios y bibliotecas digitales de cualquier universidad. El libro de Pesántez Rodas data de 2006. No existe excusa para tal descuido.

Pero ¿cuál pudo haber sido el origen de esta centenaria confusión? Luego de la edición en Venecia de 1749, Rodríguez Castelo registra una segunda, impresa en Nápoles, en 1750, y otra en el mismo lugar, de 1756. Después está la de Berna, de 1764, y otra más

⁴⁴ Franklin Barriga López y Leonardo Barriga López, *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, 1980.

en Nápoles, publicada entre 1756 y 1775. Solo después de estas primeras cinco impresiones, el *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas* se tradujo al español: aquella que apareció en Alcalá de Henares, los primeros tomos entre 1769 y 1771, y el tercero y el cuarto en 1778. Ciertamente existe una edición en inglés, aparecida en Londres, pero data recién de 1772. Finalmente tenemos las dos ediciones madrileñas, de 1778 y 1781-1785, la última de las cuales es la que Rodríguez Castelo descubre la biblioteca de los mercaderos en Quito. Después de todo este tráfago, queda sin resolver la siguiente duda: ¿La sentencia que recibió Flores en Buenos Aires tuvo que ver con el hecho de haber sido partidario de la causa criollista cuando fue Presidente de la Real Audiencia de Charcas, en la entonces Chuquisaca, la actual Sucre? Es probable que una de las acusaciones por las cuales se lo llevó a la cárcel haya sido la injusta atribución de este furioso libelo contra la Corona española. Tal podría haber sido el origen del rumor que Pablo Herrera y sus contemporáneos tenían por certeza, y que Alejandro Carrión y Pesántez Rodas recogieron sin cuestionar. Rodríguez Castelo nos cuenta que Manuel de Guzmán Polanco llevó al Archivo Jijón y Caamaño un sinnúmero de hojas sobre el caso de Flores, que reposan a la espera de que algún investigador termine de aclarar este asunto. Para nuestros intereses, apenas cabe dejar sentada una evidencia: el entusiasmo patriótico le ganó la partida a la seriedad filológica. Pesántez Rodas no verificó ni contrastó sus fuentes, y tampoco lo hicieron sus antecesores. La historia de la novela ecuatoriana está llena de este tipo de tropiezos.

Similares imprecisiones ocurren con la apreciación de la siguiente obra, pues, adoptando de nuevo las opiniones de Alejandro Carrión (1983), Pesántez Rodas asegura que la segunda novela ecuatoriana fue *Cartas riobambenses*, de Eugenio Espejo, escrita en 1787 (Pesántez Rodas, 2006: 169-171), en la cual se narra los amoríos adúlteros de Madamita Monteverde. Pero de nuevo sale al paso Rodríguez Castelo, para desmentir estos juicios superficiales, cuyo origen ubica en otro trabajo de Carrión:⁴⁵

Alejandro Carrión ha querido ver en las *Cartas riobambenses* novela. [...] Hay, sin duda, elementos y calidades [sic] novelescas en la obra, pero intención y aliento son de polémica –sobre todo si se repara en que la sátira llevaba los nombres de los actores

⁴⁵ Alejandro Carrión, “La novela”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

del escándalo –. Más cerca estaría esto de ser periodismo de combate. Pero no vemos razón alguna para sacar esto de su propio género: el panfleto, el “papel satírico”, que se decía en el tiempo.⁴⁶

Las *Cartas riobambenses* de Eugenio Espejo no constituyen una novela, porque si bien se puede hallar en ellas algunos rasgos novelescos, su materia no es para nada ficticia y su dirección es claramente satírica y coyuntural: constituye una sátira de la vida de doña Mariana Chiriboga y Villavicencio (llamada Madamita Monteverde en el texto), conocida dama de la aristocracia quiteña de finales del siglo XVIII, que pertenecía a una facción política contraria a la de Espejo (Cfr. Rodríguez Castelo, 2002: 1016-1026). Otra vez, el problema de esta clase de juicios radica en la perspectiva de lectura, que desconoce deliberadamente el contexto en el que surge cada obra literaria, y termina por asignar al texto características que en realidad no posee.

Distinta es la valoración que Pesántez Rodas hace de las dos obras siguientes. Por un lado, rescata como la tercera novela ecuatoriana a *La emancipada*, de Miguel Riofrío (2006: 171-172). En ese caso, su fuente bibliográfica es el trabajo de Fausto Aguirre (1992), quien fue el primero en realizar una edición crítica y completa de esta novela. Y, por otro lado, rescata como cuarta novela ecuatoriana a *La muerte de Seniergues*, de Manuel Coronel, aparecida en 1871 (Pesántez Rodas, 2006: 172-174). A diferencia de los casos anteriores, Pesántez Rodas sí se refiere a las distintas ediciones de esta novela. Lo que sí parece incuestionable para este crítico, es que el género novelesco aparece en el Ecuador junto con las pugnas políticas en torno de la construcción política del Estado, tres décadas después de su fundación jurídica, en 1830. Una vez más, la única certeza con la que contamos a raíz de estos trabajos críticos es la *relación consustancial entre el surgimiento de la novela y la nación ecuatoriana*.

Si aceptamos este primer supuesto, podremos entender mejor el espíritu que anima la reflexión más extensa que se ha publicado hasta la fecha sobre este problema: el libro titulado *La novela ecuatoriana*, de Ángel Felicísimo Rojas.⁴⁷ La perspectiva de Rojas ha

⁴⁶ Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, Tomo II, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Tungurahua, 2002, pp. 1027-1028, en nota al pie de página.

⁴⁷ Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, “Colección Tierra Firme n° 34”, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

condicionado la mirada de los críticos ecuatorianos, de tal forma que se podría afirmar que en su ensayo están prefiguradas todas las sucesivas polémicas y futuras interpretaciones, sea porque recogen sus criterios de análisis, sea porque pretenden distanciarse de ellos. Este libro de Rojas se divide en tres partes, que separan cronológicamente las épocas de la novela ecuatoriana, desde un punto de vista histórico-político, según las etapas de las hegemonías ideológicas que construyeron el Estado nacional ecuatoriano, a saber: 1830-1895, Conservadurismo; 1895-1925, Liberalismo; y 1925-1945, Socialismo. Esta división responde no solo a la realidad social y cultural de cada época, sino a la visión histórica más tradicional, que separa la vida de la República en estancos fijos. La división cronológica empieza en 1830, con la fundación del Estado ecuatoriano, y no en 1863, con el aparecimiento de la primera novela escrita por un ecuatoriano, *La emancipada*, de Miguel Riofrío, que ni siquiera aparece en el estudio de Rojas. Allí se evidencia que sus fuentes bibliográficas son los historiadores que le antecieron y las novelas que a partir de esos registros logró examinar. Es evidente que Rojas no realizó ningún trabajo exhaustivo de archivo ni se acercó a los periódicos y revistas del siglo XIX, donde aparecieron las primeras novelas, publicadas como anexos, por entregas, o en las secciones de folletín.

Rojas establece una relación refleja entre la política y la literatura nacional: “Los escritores de esta parte de América, como de ninguna otra quizá, rara vez han escatimado la intervención activa en la política nacional y, por lo mismo, las obras de ficción del Ecuador son una forma de esta actitud. El conocido apotegma de que la literatura es una traducción de un estado político y social, sentido por ellos más que deliberado, está presente en lo más representativo de sus producciones novelescas” (Rojas, 1948: 7). Rojas explica las elecciones temáticas y realizaciones formales de todas las novelas ecuatorianas, como consecuencias directas de la vida política que atraviesa cada autor. Su interpretación busca el modo en que la cultura se manifiesta en el texto novelesco, y la biografía del novelista no es otra cosa que un nivel particular de las razones históricas que la contienen. Y quizás esta lectura acierte en más de un sentido, pues, en el caso de los novelistas del siglo XIX, la literatura fue concebida esencialmente como un instrumento político.

Rojas empieza reseñando la situación política del primer periodo, comprendido entre 1830 y 1895 (Cfr. Rojas, 1948: 7-46). Afirma que luego de la emancipación del imperio español, las repúblicas americanas, entre ellas el Ecuador, sufrieron no solo el embate de los caudillismos y el enfrentamiento entre facciones liberales y conservadoras,

sino que además esta división político-ideológica se agravó en el caso ecuatoriano, debido a una suerte de natural identificación entre regiones geográficas, procedencia étnica e ideología política. De manera que los habitantes de la costa habrían sido, desde el inicio del Ecuador, preponderantemente liberales, y los serranos, conservadores: “Y es que la independencia dividió a la clase dominante, colocando a la que ocupaba el altiplano en una situación de inferioridad económica, en tanto que la que demoraba en la costa, concentrada en el puerto de Guayaquil, se beneficiaba con la apertura del mercado internacional y asumía, virtualmente, el monopolio del comercio exportador de productos tropicales” (Rojas, 1948: 10).

Esta identidad no resulta muy forzosa y es una de las primeras pistas que debemos seguir al interpretar las novelas: efectivamente, la mayor parte de las obras más conservadoras, tanto en su temática cuanto en su factura textual, fueron escritas por autores serranos. No obstante, veremos que las pocas excepciones nos iluminan respecto de un problema que no examina Rojas: las ideas sobre la nación que encontramos en estas ficciones apenas sufren variantes sutiles, provengan de autores serranos o costeños. Tanto liberales cuanto conservadores responden a una misma matriz cultural, que privilegia la moral de origen religioso, por sobre otras ideas políticas o filosóficas presentes en aquella época. El salto hacia la defensa de una ética liberal, que privilegie la agencia del individuo, al margen de la mediación institucional de la Iglesia, se encuentra en las novelas posteriores a 1893. Tenemos dos ejemplos paradigmáticos de este monótono clima moral: en primer lugar, Juan Montalvo, quien a pesar de haber sido el escritor liberal más destacado de su tiempo, escribió una de las novelas más *anacronistas* del periodo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*; y, en segundo lugar, el guayaquileño Francisco Campos, otro destacado católico liberal, quien publicó una extensa novela religiosa, titulada *Plácido*,⁴⁸ basada en la vida del santo mártir. En suma, esta identidad entre etnia, procedencia geográfica e ideología política es apenas una modesta guía de lectura.

Rojas también recuerda que, luego de constituida la República del Ecuador, quedaron emplazadas dentro del territorio nacional gran parte de las tropas independentistas,

⁴⁸ Con el propósito de remediar la cronología de la novela ecuatoriana del siglo XIX, debo señalar una notable imprecisión de Rojas. Ubica la novela *Plácido*, de Campos Coello, como parte del periodo que él denomina liberal. Pero la novela en cuestión fue publicada en 1871, más de veinte años antes del inicio cronológico de aquel periodo. Con todo, vale la pena poner atención a cierta pista que nos brinda sobre los antecedentes literarios de la obra de Campos: “novela cuya acción se desenvuelve en tiempo del imperio romano, sin duda bajo el influjo de *Fabiola*, del cardenal Wiseman” (Rojas, 1948: 107).

que en su mayoría eran colombianas y venezolanas. El nuevo Estado ecuatoriano tuvo que mantenerlas y ocuparlas en el servicio público de alguna manera. Tal fue, según Rojas, el soporte militar que permitió al primer presidente, Juan José Flores, mantenerse en el gobierno como un líder despótico y autoritario por un largo periodo. El antimilitarismo que se expresa en las novelas *Porque soy cristiano* de Mera, y *El pirata del Guayas*, de Bilbao, puede tener su origen en esta particular circunstancia. Especialmente en la novela de Bilbao, que Rojas no conoce ni nombra, el dictador Flores representa una especie de amenaza a la consolidación del proyecto nacional. Sobre este mismo tema, Rojas recuerda que el reclutamiento de tropas para la guerra de Independencia se había hecho a la fuerza por parte de ambos bandos, realistas y republicanos, y que el dinero recaudado para la campaña libertaria se había conseguido con igual violencia. Este método siguió vigente durante el gobierno de Flores, y, en menor o mayor medida, muchas décadas después.

Para ilustrar esta realidad histórica, Rojas cita una carta de Bolívar a Santander, en la que cuenta cómo Quito y Guayaquil habían quedado desiertas de hombres y cómo el dinero se había obtenido “a fuerza de bayoneta”. La recaudación de impuestos y contribuciones fue desproporcionada desde el inicio de las campañas libertarias, pues el distrito del Sur (llamado luego Ecuador) aportó con más del doble que Colombia y Venezuela (Rojas, 1948: 12). “Libertarse de los libertadores”, separarse de Colombia, resultó un mal negocio para los primeros ecuatorianos. El lado cruel de las guerras de independencia se reseña detalladamente en la novela de Carlos R. Tobar, *Relación de un veterano de la Independencia*, y en aquella titulada *Porque soy cristiano*, de Juan León Mera.

Quien se adentre en estas novelas constatará que otro de los grandes temas sociales que recogen es la pervivencia de la estructura social estamentaria heredada de la Colonia. La misma constitución promulgada por el floreanismo dividía la sociedad ecuatoriana en castas, según su origen económico y étnico, perpetuando el pacto colonial contra el que supuestamente se habían revelado aquellos dirigentes políticos. La crítica a la creación de ese Estado y país clasista está también retratada en la *Relación...* de Tobar. En repetidas ocasiones, el narrador protagonista de la novela recuerda que la Independencia fue hecha por hijos de españoles contra españoles, sin la plena participación de indígenas, negros y mestizos, de las clases medias, obreras y campesinas, quienes no tuvieron más remedio que tomar partido y unirse a uno de los bandos en disputa, según la inmediata conveniencia, y en el fondo, ajenos a los ideales libertarios bolivarianos.

Asimismo, al final de la novela de Tobar, los afrodescendientes aparecen como parte de los contingentes realistas provenientes del Perú. La visión final que le queda al lector sobre este grupo étnico es claramente negativa: los esclavos libertos son vasallos del rey de España, no son más que sicarios oportunistas, no merecen ser ciudadanos. La ciudadanía ecuatoriana fue en los primeros años de la República una excepción y un privilegio sancionado en la Constitución Política, del que muy pocos gozaron, puesto que para ser ciudadano se debía ser alfabetizado y tener rentas fijas o extensas propiedades. Esta segregación se profundizó cuando Gabriel García Moreno llegó al poder, pues desde entonces se debía también ser católico. Este ejemplo novelesco no merece la atención de Rojas, que apenas nombra a Carlos R. Tobar.

Otro de los temas que tratan las primeras novelas ecuatorianas es la definición de los límites geográficos y simbólicos del nuevo territorio nacional. Sabemos que la indefinición de los mapas de las nuevas naciones trajo consigo una larga serie de disputas territoriales entre Estados, algunas de las cuales empezaron a resolverse recién a finales del siglo XX. Esta liquidez de las fronteras se tradujo en un afán por hacer de las descripciones de los escenarios naturales una estrategia de colonización simbólica, que legitimara la expansión política del Estado. Incluso para Ángel F. Rojas los límites nacionales no estaban todavía bien definidos: en su ensayo afirma que son exclusivamente la costa y la sierra las regiones de la vida nacional, puesto que la región oriental “Es una zona que pertenece al porvenir” (Rojas, 1948: 22). En este aspecto, su pensamiento es heredero de la visión evangelizadora del siglo XIX, que pretendió ocupar la selva amazónica colonizándola con la *ecuatorianidad*. Este trabajo simbólico lo iniciaron las novelas de Mera (*Cumandá*) y Manuel Belisario Moreno (*Naya o la Chapetona*). Aquellas ideas colonizadoras se construyeron sobre la base de ausencias u *olvidos selectivos*, cuidadosamente elaborados. Toda la Amazonia, junto con las etnias no quichuas de la sierra y la costa, conformaban una zona de frontera y, por lo tanto, no entraba cabalmente en el mapa simbólico de la ficción literaria del siglo XIX. Excepto Mera y Moreno, ningún novelista habló de estos sectores de la población. Al adentrarse en la Amazonia, la nación ecuatoriana penetraba un amplio espacio de penumbra y silencio.

Con todo, el panorama político que pinta Ángel F. Rojas nos ubica en la realidad literaria de la época, y nos obliga a aceptar la primera y tal vez más importante de sus

condiciones: los novelistas ecuatorianos de los primeros años escribieron para un reducido grupo de la población; escribieron desde las élites, para las élites. Ahora bien, debemos alejarnos de cualquier tono acusatorio al respecto, toda vez que aquellos primeros novelistas no pudieron haber escrito desde otro lugar enunciativo. Pues además de las circunstancias políticas y económicas, debemos tomar en cuenta la realidad demográfica del Ecuador de aquellos años. Los primeros censos de la época arrojan cifras determinantes: las dos terceras partes del total de la población ecuatoriana eran analfabetas. De ahí se deduce que sólo un tercio del total de habitantes (unos 75.077 alfabetizados) habría conformado el posible público lector de la emergente literatura nacional. Pero este número se reduce drásticamente si pensamos en el acceso limitado a los libros y revistas del que se padecía en la época, debido a la poca fluidez comercial interna y el mínimo número de imprentas con que se contaba. A estas circunstancias debemos sumar el factor de la instrucción pública. En este primer periodo, en el año de 1873 existían en el país apenas 600 alumnos secundarios y 300 universitarios. El resto eran personas que apenas habían terminado la escuela primaria. Más de un millón de personas no sabían leer. Y es claro que no todos los que sabían leer tenían acceso a las novelas y muchos menos tenían la educación formal suficiente para apreciarlas, de manera que podemos conjeturar que el volumen real del público lector de esas primeras ficciones no podía superar el millar personas. Estos datos, recogidos por Ángel F. Rojas, quizá sean de los más importantes de su investigación (Rojas, 1948: 39-40). Por supuesto que estas cifras crecerían con los años, conforme la instrucción pública penetraba en las capas populares, y conforme el índice de natalidad aumentaba. Las cifras de 1863 no son las mismas que las de 1893. Sin embargo, resulta innegable que las primeras novelas estaban destinadas a circular entre un pequeño segmento de la población, que encontraba en las ficciones novelescas argumentos adicionales para reflexionar acerca de la construcción del Estado y la naturaleza y origen de la nación ecuatoriana. A todo esto hay que sumar preguntas difíciles de responder y que sobrepasan el ámbito de las indagaciones del presente trabajo: ¿existía ya en las capas populares, el campesinado y los indígenas una conciencia de nación en algo similar a las ideas que circulaban entre las élites letradas?, ¿en qué medida esas ideas fundacionales se nutrieron del conjunto diverso y heterogéneo de pueblos y colectivos que habitaban los territorios que ahora denominamos como República del Ecuador? Es

un problema cultural que desborda lo literario, y cuya resolución no se puede vislumbrar con la lectura de las novelas que ocupan mi reflexión. Queda como tarea pendiente.

Podemos concluir que, para Rojas, la historia de la novela ecuatoriana empieza de la mano de cuatro autores: Juan León Mera, Juan Montalvo, Carlos R. Tobar y Marieta de Veintimilla, a quien incluye por su libro titulado *Páginas del Ecuador* que, si bien no es un libro de ficción, gira en torno de la creación de la nación ecuatoriana y, por lo tanto, abona al debate que le interesa iniciar (Rojas, 1948: 46-65). Por mi parte, no tomaré en cuenta esta obra de Veintimilla, porque la variable literaria que intento analizar, y que limita el objeto de mi estudio, es la ficción literaria.⁴⁹ De todas maneras, se podría relativizar el peso absoluto que en ocasiones los estudiosos asignamos a la dimensión política de textos que, como estas novelas, acompañaron la construcción del Estado nacional. Sin duda, mucho de puramente estético hay en ellos, mucho de plenamente “literario” y poco serio. Pero las evidencias me demuestran que todas estas obras son, esencialmente, herederas del cariz didáctico de la tradición barroca de nuestra literatura. Y, en el caso de que la construcción de la nación no fuera el argumento principal de todas ellas y no emergiera de ellas hacia el ámbito político, cabe resaltar, de cualquier modo, que todas tienen a la nación como un motivo transversal que les da forma y legitima socialmente.

Antes de hablar de la obra de quienes considera los fundadores de la novela ecuatoriana, Rojas identifica en el ambiente cultural de la época dos clases de romanticismos, según sean liberales o conservadores sus autores. Por lo tanto, ubica a Montalvo y Mera en los dos polos de esta disputa; pero la producción literaria de la época rebasa con mucho

⁴⁹ Además de la novela, Rojas reconoce la existencia de otro género narrativo en la época, que, junto a la autobiografía de Veintimilla, engrosa el cuerpo de la narrativa del siglo XIX: la leyenda, que, en su criterio, es una derivación del género español del mismo nombre, adaptado a los contenidos americanos. Según Rojas, este americanismo literario se inspiraba en las leyendas indígenas, con el fin de identificar raza y civilización, idealizando el pasado de los pueblos precolombinos. De entre todas las primeras leyendas, destaca *La virgen del sol* de Mera, *Nina Yacu* de Riofrío, y *La Hija del Schiri* de Quintiliano Sánchez; todas ellas, sucesoras de la Historia del Reino de Quito, del sacerdote Juan de Velasco. A estos nombres debo sumar al menos dos recopiladores de leyendas que no considera Rojas: Francisco Campos y José Peralta. La leyenda, tanto en prosa cuanto en verso (en este último caso catalogado frecuentemente bajo el nombre de romance o romance histórico), constituye todo un género literario en el siglo XIX ecuatoriano, que no se ha estudiado en profundidad, y que resulta estimulante por su contacto con los saberes populares y la oralidad. Algo se ha escrito sobre los trabajos de Mera como folclorista, pero además de él existieron otros autores que se interesaron en recoger historias y reconstruirlas desde su particular punto de vista. En términos muy generales, el vocablo “leyenda” designaba los relatos que se encontraban a caballo entre la Historia y la ficción: eran anécdotas de eventos reales, interpretadas con mucha libertad por la imaginación del autor. Este importante asunto queda pendiente para futuras investigaciones.

la supuesta hegemonía de estos dos autores, tal vez más visibles que otros por su explícita y pública oposición o adherencia a la figura de García Moreno, el político epónimo de aquellos años. Con frecuencia, el término Romanticismo se vuelve una muletilla conceptual y metodológica, que nos impide ver en las novelas de esos años la presencia de estrategias discursivas y motivos por completo contrarios a los ideales románticos. Tal como hicieron Barrera y Benjamín Carrión, Rojas se limita a asegurar que las fuentes literario-políticas de Mera son Chateaubriand, “reaccionario en política y revolucionario en literatura”, y Rousseau, “enamorado de los bosques” (Rojas, 1948: 48). Nuevamente, la única idea en firme que se repite una y otra vez, entre estos historiadores y críticos, es que la novela *Atala* de Chateaubriand es la fuente primaria de Mera, así como se dice que Bernardino de Saint-Pierre fue el maestro inspirador de la *María* de Jorge Isaacs. De Juan Montalvo, Rojas se limita a recordar lo poco que se le ha estudiado como autor de ficción y la necesidad de volver la mirada sobre sus novelas (Rojas, 1948: 49). Finalmente, Rojas le reclama a Mera repetidas veces el haber desconocido el problema del indio en su literatura, pues nunca habló de las matanzas de los comuneros de Colta y Guamote de 1790, y tampoco del asesinato del cacique Fernando Daquilema, ocurridos en plena presidencia de Gabriel García Moreno (Rojas, 1948: 96).

Cumandá, de Juan León Mera, es la novela que más llama la atención de este crítico. Rojas es el primero en señalar la ajenidad de la anécdota de esta narración, pues se basa en una leyenda que el viajero Richard Spruce le contó a Mera, de regreso de la selva ecuatoriana (Rojas, 1948: 52). Nada consistente se ha dicho todavía sobre la génesis legendaria de esta novela, y la información de la que disponemos es insuficiente para arriesgar una interpretación novedosa. Lo más importante para Rojas es que la ambientación y caracterización de *Cumandá* (criticada en la época por el español Juan Valera) no son del todo verosímiles, porque se parecen demasiado a las falsificaciones de Chateaubriand y las novelas de la época, que trataban del mismo modo a los espacios y escenarios: *El infierno verde* de Rangel, *La vorágine* de Rivera (Rojas, 1948: 54). Pero Rojas olvida que Mera pudo ser perfectamente consciente de este “defecto”, y que pudo practicarlo deliberadamente como una virtud, con el fin de escribir su novela según la moda de la época, y con ella ubicarse en el centro del escenario hispánico de aquellos años. En un principio, *Cumandá* no fue auspiciada por la Academia de la Lengua Española como su autor quería, pero fue de inmediato destacada por el crítico español Juan Valera, y con ese

espaldarazo ganó rápidamente fama en todo el continente. A pesar de alabar el estilo de Mera, Rojas se suma al reproche que se le ha hecho de desconocer el drama de los indígenas andinos en medio de quienes el autor vivió. Posiblemente, su catolicismo y conservadurismo le impidieron a Mera aceptar lo evidente (Rojas, 1948: 55). Sin embargo, esta y otras opiniones no toman en cuenta que el desplazamiento geográfico del tema indiano de la sierra al oriente, le permitió a Mera evitar la reflexión realista sobre la situación de los indígenas andinos, y proteger su novela de la coyuntura política, pues estaba destinada a ser una alegoría moral sobre la nación, antes que un testimonio histórico de su tiempo. Rojas termina el extenso espacio que le dedica a Mera, comentando sus novelas breves: *Entre dos tías un tío*, *Un matrimonio inconveniente*. *Apuntes para una novela psicológica*, y *Porque soy cristiano*, la cual asegura que está basada en *El capitán Veneno*, de Pedro Antonio de Alarcón (Rojas, 1948: 55).

Menor atención le dedica a Carlos R. Tobar y Marieta de Veintimilla. Del primero celebra que haya sido un notable político y ejercido diversas actividades, pues en la época no se podía, como en la de Rojas tampoco, ser un escritor “profesional”. Tal como todos los letrados de su época, Tobar fue un escritor civil, comprometido con la vida pública. Sus novelas fueron una extensión más de su misión política: fue lingüista, médico y autor de la llamada *doctrina Tobar*, que definió por décadas la política internacional del Ecuador.⁵⁰ De su *Timoleón Coloma*, Rojas apenas dice que reseña la vida al interior de los internados católicos y se suma en términos generales al Romanticismo de la época (Rojas, 1948: 59). Y de *Relación de un veterano de la Independencia*, Rojas destaca el retrato de Sucre y las descripciones de las batallas (Rojas, 1948: 60). Igual de sucinto es con Marieta de Veintimilla, y, siguiendo el ejemplo de Barrera, la ubica entre los primeros novelistas, a pesar de que ni el núcleo semántico de su obra ni el significado que buscaba eran plenamente novelescos. No deja de admirar en ella la energía y calidad de su estilo, que ante sus ojos resulta tan digno de celebrar como el de Ricardo Palma.

Para Rojas, Mera es el fundador de la novela ecuatoriana, junto con el cuento, géneros totalmente inexistentes en la Colonia, según sus palabras. Rojas encuentra los

⁵⁰ “Se llama así a la exhortación hecha en 1907 por el canciller de Ecuador, doctor Carlos R. Tobar, en defensa de la legitimidad democrática, para que los gobiernos de América Latina se abstuvieran, ‘por su buen nombre y crédito’, de reconocer a los regímenes de facto surgidos de acciones de fuerza”. Tomado de Rodrigo Botja, *Enciclopedia de la política*, Tomo I. A - G, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

bandos políticos de la época reflejados en los bandos literarios. Mera y Tobar, conservadores y académicos católicos, pautan en su registro como novelistas; mientras que Montalvo y Veintimilla pasan por “relatistas” liberales y anticlericales. Rojas no impugna del todo esta categorización, ya canónica para mediados del siglo XX. ¿Por qué no estudió la novela de Montalvo, por qué no lo comenta y sólo se limita a nombrarlo? Destaca que Mera y Montalvo evadieron el tema histórico del indio, y celebra la valentía de Veintimilla y Tobar, por tratar temas históricos complejos. Se sorprende del dominio de la lengua que tenían estos escritores. Señala a la Academia de la Lengua como una institución meritatoria, pero políticamente reaccionaria desde sus orígenes. Clasifica a Mera y Montalvo como clase media, y a Tobar y Veintimilla (por ascenso social) como dominante. Y aquí se le escapa que tanto Mera cuanto Montalvo eran parte de esa clase dominante que detentaba el poder simbólico: los únicos y verdaderos preteridos eran los indios y negros (a los primeros los nombra Rojas; a los segundos, no). Asegura que Mera traicionó a su clase, la clase media, para sumarse a la aristocracia clerical: una muestra más del marxismo esquemático de Rojas. ¿Tal designación clasista, de orden más bien económico, es pertinente en este caso? Para Rojas no existen grandes personajes novelescos, pues los de Mera son simples imitaciones de arquetipos románticos. En resumen, para Rojas el Ecuador del siglo XIX era todavía una colonia simbólica de España por vía de la Academia, y de Francia por vía de la novela (1948: 65-68).

El siguiente periodo, comprendido entre 1895 y 1925, es en todo distinto. Rojas encuentra en la llegada de la burguesía de la costa al poder mucho más que un cambio de manos en el manejo del Estado: el nuevo pacto entre gamonales costeños y serranos aseguró la permanencia de la exclusión social de los indios, y facilitó que la plutocracia bancaria se consolidara a inicios del siglo XX. Es importante insistir en que durante todo el siglo XIX las editoriales propiamente dichas no existieron, sino una serie de servicios de impresión, que los mismos autores costeaban y camuflaban con nombres de pie de imprenta inventados (Rojas, 1948: 90). Este último dato es fundamental: cada tiraje contaba con un promedio de 100 ejemplares. En consecuencia, podemos afirmar que las circunstancias de la recepción de las novelas no habían cambiado sustancialmente entre 1863 y 1893: leer narraciones de ficción era un pasatiempo extraordinario, que sólo los

letrados acomodados de las urbes podían practicar. Rojas recuerda que las librerías propiamente dichas en el Ecuador eran solo dos, una en Guayaquil y otra en Quito, y que apenas distribuían uno pocos títulos de ficción. La mayoría de periódicos y revistas, en donde aparecieron por primera vez la mayoría de las novelas que estudiaremos, empezaron a publicarse a mediados de la década de 1880. Por todo lo que hemos dicho, quizá la mayor lección que debemos recoger de las reflexiones de Ángel Felicísimo Rojas sea que las primeras novelas ecuatorianas deben leerse tomando en cuenta la situación precaria de su publicación, y las circunstancias marginales de su recepción. Una razón más para leerlas como documentos ideológicos e instrumentos políticos, como textos panfletarios y didácticos, y no exclusivamente como artefactos estéticos o artísticos.

El debate sobre el origen de la novela en Ecuador podría seguir por estos derroteros, pero prefiero señalar con claridad mi punto de partida. No se puede afirmar sin más que la aparición de este género en el país haya sido tardía. En primer lugar, porque la primera novela de tema ecuatoriano se publicó en 1855, de la mano de un chileno residente en Guayaquil: *El pirata del Guayas*, de Manuel Bilbao. La liquidez de los límites políticos y culturales de las naciones americanas a inicios del siglo XIX se muestra precisamente en este ejemplo: un autor nacido en Chile, que vive en Guayaquil, publicó en Lima una narración ambientada en el gobierno del presidente Urbina, sobre el legendario pirata ecuatoriano de apellido Briones. ¿Se trata de una novela chilena, peruana o ecuatoriana? La ingenuidad y violencia de los límites estrictos, que separan las literaturas nacionales sin tomar en cuenta estas circunstancias específicas, nos han impedido analizar textos como esta novela, la primera de tema ecuatoriano escrita en el siglo XIX, como parte de la herencia literaria del país, y como parte del proceso de construcción del discurso nacional. Las identidades patrióticas entonces eran todavía muy laxas y apenas empezaban a construirse. En 1855, los habitantes de la antigua Audiencia de Quito, conocida luego como el departamento colombiano del Sur, habían pasado apenas 25 años llamándose a sí mismos ecuatorianos. *El pirata del Guayas* es la primera narración novelesca del siglo XIX escrita en el Ecuador, ambientada en sus territorios y protagonizada por personajes inspirados en hombres y mujeres de la vida real, todos ellos ecuatorianos.

Tampoco se puede afirmar que la novela en el Ecuador sea tardía sin más, porque en 1863 Miguel Riofrío ya había escrito *La emancipada*. Y aun en el caso de que estas

fechas (1855 y 1863) signifiquen demasiado poco, queda la evidencia de que el relato novelesco aparece en toda América como un soporte del discurso estatal de la construcción de la nación, tal como las nuevas lecturas críticas han empezado a enfatizar.⁵¹ Las novelas ecuatorianas aparecieron cuando pudieron y debieron aparecer, ni antes ni después: cuando la edificación de la nación ecuatoriana rebasó el ámbito jurídico-político y empezó a calar en la conciencia de la población letrada. No se puede llegar tarde a la Historia, simplemente se llega. Insistir en una fecha exacta para el nacimiento de la novela en el Ecuador resulta un ejercicio inútil. El nacimiento de la novela en todo el continente es un proceso paulatino y complejo, tanto como el surgimiento de la nación, entendida como comunidad reunida en torno de un principio de autoidentificación. Desde el punto de vista crítico, resulta más productivo hablar de hitos, y en este sentido ampliar el archivo de novelas fundacionales del siglo XIX, algunos años antes de la canónica *Cumandá*. Antes de ella encontramos varios textos que cumplen con los requisitos del género novelesco: además de las obras de Bilbao y Riofrío, hallamos las de Salazar Arboleda, Manuel Coronel, Francisco Campos y Juan Montalvo. El surgimiento de la identidad nacional es un proceso lento y desigual, que también podría verse reflejado en la aparición de textos anteriores al género de la novela, cuyas características narrativas los ubiquen como antecedentes históricos. Tal sería el caso de los textos de Eugenio Espejo y, aún más, los relatos de viajes y retratos de costumbres, cuyos orígenes se remontan a las Crónicas de Indias.

No existe una única novela fundacional, porque ninguna de las primeras que aparecieron en el Ecuador sintetiza el complejo surgimiento de la nación, ni siquiera la célebre *Cumandá*. A pesar de esta evidencia, resulta difícil rebatir la creencia de que aquella debe ser considerada la primera novela ecuatoriana, debido al “paquete cultural que entrega” (Balseca, 2001: 144). Lo cierto es que dicho conjunto de características del imaginario nacional emergente está disperso en una pequeña multitud de novelas, mucho mayor que el conjunto de tres o cuatro que los historiadores y críticos han estudiado hasta la fecha. El desconocimiento o ignorancia de estos otros textos tiene diversos orígenes. En primer lugar, la poca exploración que los críticos han tenido en los archivos del siglo XIX:

⁵¹ Cfr. Fernando Balseca, “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”, en Gabriela Pólit Dueñas (editora), *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, Quito, Flasco, 2001, pp. 141-155.

no buscaron con suficiente afán en los periódicos y revistas, que es donde se publicaban primero las novelas de la época. Casi siempre se conformaron con evaluar y releer el canon ya conocido y celebrado por los primeros estudiosos. Este problema nos remite casi de inmediato al siguiente: si los críticos desconocieron las fuentes bibliográficas fundamentales, en donde podían encontrar las primeras novelas, fue también porque ignoraban cómo entendían los escritores del siglo XIX el género novelesco. Esto quiere decir que, en segundo lugar, y salvo recientes y muy pocas excepciones, los historiadores de la literatura ecuatoriana han juzgado la novela del siglo XIX con los ojos críticos del XX, sin apenas preguntarse cuál era su estatuto genérico, cuáles sus características, cuáles sus medios de difusión. Como consecuencia, en tercer y último lugar, no se percataron de la naturaleza heterodiscursiva y heteróclita de las primeras narraciones de ficción de largo aliento que aparecieron en el siglo XIX en el Ecuador. Esto se debe, entre otras razones, a que olvidaron o desconocieron que el núcleo del fenómeno literario de la época no se encontraba en la ficción. Precisamente por este último problema empiezo a explicar la genealogía de la novela ecuatoriana del siglo XIX: por su poco prestigio social, su carácter marginal y emergente, y su naturaleza evidentemente híbrida.

Polémicas en torno a la naturaleza de la novela del siglo XIX

Si bien la definición de la novela en tanto género literario no es uno de los objetivos de la presente investigación, para continuar con ella es indispensable reflexionar sobre un supuesto elemental: la novela es un género de ficción. Esta aseveración es una obviedad sólo en apariencia, pues nos remite a uno de los problemas que la crítica y la historiografía de la literatura ecuatoriana ha evadido tradicionalmente, sin brindarnos respuesta alguna: en toda Latinoamérica, hasta antes del siglo XIX, la literatura no tuvo como eje central la ficción. De allí que la novela haya sido considerada una forma discursiva marginal o poco importante, incluso entre quienes empezaban a cultivarla como alternativa estética o trinchera política. La novela era un mero complemento o anexo de las múltiples funciones que cumplía el escritor civil del primer siglo republicano, entre otras razones, porque constituía una estrategia poco conocida en el ámbito de las letras hispanicas. Así se puede constatar en el *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*

(1860) de Pablo Herrera, la primera obra dedicada exclusivamente a la historia de las letras ecuatorianas.

Este libro es fundacional en varios sentidos, pues utiliza por primera vez el término “literatura ecuatoriana” para identificar la producción escrita por autores nacidos en el país o en los territorios identificados luego bajo el nombre de Ecuador. Herrera empieza su trabajo con una reflexión sobre el estrecho vínculo que tenían la instrucción pública y la literatura en el siglo XVI. Luego analiza el estado social y literario en el siglo XVII, mostrando el progresivo impulso que la literatura empezó a recibir de las urgencias políticas locales. Herrera termina sus reflexiones con algunas notas sobre el nacimiento de la Historia como disciplina del pensamiento y la biografía como una de sus variantes en el siglo XVIII, cuando se gestaron, al interior de las clases letradas, las ideas republicanas que desembocarían en las gestas libertarias de las primeras décadas del siglo XIX. Para Herrera son fundamentales las obras de Juan de Velasco y Eugenio Espejo, a quienes cita y celebra constantemente, porque en ellas encuentra el germen de las ideas independentistas. Para este autor, los fundadores de la literatura nacional son precisamente aquellos autores cuya obra no orbita en torno de la ficción. Para Pablo Herrera, la novela no existe o no es relevante y, por lo tanto, ni siquiera la nombra en su estudio.

El criterio y la visión de Pablo Herrera no son excepcionales. Durante los siglos XVIII y XIX, en todo el ámbito hispánico, la novela gozaba de muy poco prestigio. Más importantes eran los sermones, las crónicas de viaje, las coronas funerarias, todo texto de naturaleza religiosa, moral o didáctica y, por supuesto, la poesía lírica, cuya centralidad como modelo de logro estético era indiscutible. El mismo estatuto genérico de la novela estaba apenas construyéndose y el término mismo que lo designaba a menudo se confundía con otros vocablos como cuento, leyenda o novela corta. “Lo que hoy significamos con tales conceptos no se corresponde con lo que dichas palabras designaban durante el siglo XVIII [e inicios del XIX, debo añadir]. Desde el punto de vista de la preceptiva, literatura era lo escrito en verso; la prosa no tenía valor. La novela, desde ese mismo punto de vista, no existía porque no tenía consideración literaria: estaba escrita en prosa.”⁵² Por

⁵² Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 11-12. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, p. 25.

eso sorprende e interesa que Herrera se haya fijado en los escritores de prosa, y les haya asignado una importancia que hasta antes del siglo XIX no poseían. En su *Antología de prosistas ecuatorianos*,⁵³ Herrera ubica el origen de la prosa del Ecuador en el siglo XVII. El primer escritor que antologa es fray Gaspar de Villarroel (nacido en 1587) y el último, Mariano Ontaneda (nacido en 1740). Herrera demuestra que en aquella época las crónicas históricas y las oraciones fúnebres eran calificadas de literarias en el mismo sentido. Cuando recopila y comenta a los autores del siglo XIX, Herrera registra como el primero a José Ignacio Moreno (nacido en 1767) y a Benigno Malo (nacido en 1807) como el último.⁵⁴ Si bien Pablo Herrera fue el primer crítico que buscó los orígenes de la Literatura Ecuatoriana en la prosa y no en el verso, al contrario de lo que lo hizo Juan León Mera en su *Ojeada histórico crítica de la poesía ecuatoriana*, en realidad no se interesa por las narraciones de ficción, no solo porque eran escasas y poco relevantes, sino porque a los ojos de los estetas de la época eran prácticamente invisibles. En definitiva, esta es una de las principales razones por las cuales los críticos e historiadores ecuatorianos del siglo XX no hallaron motivación para buscar más allá de lo que era evidente. No tuvieron la capacidad de situarse en la época y reconocer que la novela era un género emergente y marginal, tanto como lo era la idea misma de nación ecuatoriana que la acompañaba. Al no encontrar entre los prosistas fundacionales escritores de ficción, ¿por qué molestarse en averiguar si alguno de ellos había escrito novelas?

La novela padeció durante más de un siglo y en toda la región continental una definición muy poco concreta, sea por la tradición hispánica (que no discriminaba entre los distintos subgéneros narrativos y ponía a la prosa en último lugar, muy por debajo del verso) o sea por la influencia de otras lenguas (en donde tales distinciones se hicieron de formas y con ritmos muy diferentes). De allí que numerosas narraciones de ficción, muchas de las cuales podríamos considerar en nuestros días auténticas novelas, hayan pasado inadvertidas ante los ojos de los críticos e historiadores de los siglos XIX y XX:

La distinción entre el “romanzo” y la “novella”, que en italiano, como en francés (“roman” y “nouvelle”) y en alemán (“roman” y “novelle”), se presenta mediante el empleo de dos sustantivos distintos, se expresa en español solo mediante la ayuda de un

⁵³ Pablo Herrera, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo primero, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895.

⁵⁴ Pablo Herrera, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo segundo, Quito, Imprenta del Gobierno, 1896.

adjetivo. Así, a la novela (en el sentido de “romanzo”) opone la “novela corta”. La palabra “novela”, importada del italiano en los siglos XIV-XV, sirvió en castellano tanto para designar el relato breve (como en la famosa obra cervantina *Novelas ejemplares*), como el más amplio. Para el cual no pudo emplear el castellano la denominación *romance*, ya que esta se aplicaba ya a otro tipo de relato, un género poético tradicional. También el inglés presenta un uso de los términos *romance* y *novel* que difiere sensiblemente de sus denotaciones en francés y en italiano. Es interesante que en esta lengua ambos vocablos se hayan utilizado para aplicarlos al relato amplio, distinguiendo en él dos tipos: el relato romántico idealizante y el más realista moderno.⁵⁵

Esta indefinición persistió al menos desde 1786 hasta 1900. Incluso grandes nombres de la literatura hispánica de la época como Varela, Pardo Bazán y Clarín no sabían bien cuáles eran sus límites, de manera que entre novela, novela corta, relato y cuento, los márgenes apenas se estaban definiendo.⁵⁶ De ahí se derivan las distintas denominaciones que la novela adquirió en todo el continente: historia fingida, ficción imposible, novela, romance, leyenda, cuento inverosímil, pequeños romances, sátira menipea o varrónica, historia de..., lectura(s), folletín, episodios, ficciones, historia, obra, producción, texto (Rodríguez-Arenas, 2012: 75). Un buen ejemplo de este suceso lo encontramos en México, donde en 1893 empezó a difundirse una terminología más o menos precisa: novelita, pequeña novela, esbozo de novela, esquema de novela, tentativa de novela, ensayo de novela, leyenda de costumbres, apuntes para una novela, datos para una novela, novelín, novelas y bocetos de este género, esbozos a la brocha.⁵⁷ Por supuesto, el mismo fenómeno ocurrió en el Ecuador, donde los autores subtitularon sus narraciones novelescas con diferentes apelativos, tal como ya hemos visto: *leyenda fundada en sucesos verdaderos*, *novela religiosa*, *novela original*, *leyenda histórica*, *drama entre salvajes*, *apuntes para una leyenda*, *escenas*, *dibujos de costumbres*, *apuntes para una novela psicológica*.

⁵⁵ Carlos García Gual, “Relaciones entre la novela corta y la novella en la literatura griega y latina”, en *Faventia. Revista de Filología Clásica*, No. 1, Fasc. 2, 1979, p. 13. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁶ Cfr. Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 75.

⁵⁷ Óscar Matta, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, México, Universidad Autónoma de México, Coord. Humanidades, Programa Editorial, 1999, p. 33. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. 76.

En conclusión, “la ahora tajante división entre los que se considera: cuento, leyenda, novela corta, novela, etc., no existía ni en España ni en los países hispanoamericanos durante el siglo XIX, como tampoco durante las décadas iniciales del siglo XX” (Rodríguez-Arenas, 2012: 76).

Este proceso de germinación estética, que motivó la existencia de diversas designaciones, ocurría al mismo tiempo que el nacimiento de la prensa comercial y literaria. Muchas novelas aparecieron primero como anexos de revistas o periódicos, o como parte de la sección de folletín. Al buscar las novelas ecuatorianas del siglo XIX, los críticos ecuatorianos del siglo XX olvidaron observar en primer término estos medios de difusión. Más de la mitad de las narraciones que analizaremos aparecieron primero en la prensa, antes de ser publicadas como libros independientes. La voluntad de los autores de publicar sus obras de ficción en revistas y periódicos reflejaba su interés de captar un público nuevo, quizás algo distinto del letrado tradicional, debido a su raigambre popular, cuya cultura era predominantemente oral, y cuyo consumo de revistas y periódicos estaba apenas iniciando en los albores de la República. Para comprender la precaria recepción de la novela ecuatoriana del siglo XIX, resulta muy útil revisar brevemente ciertas valoraciones que han recibido las narraciones de ficción aparecidas primero en publicaciones periódicas de la época. Tomaré como ejemplo dos casos del todo opuestos: *La emancipada* de Miguel Riofrío y *Campana y campanero* de Honorato Vázquez.⁵⁸ De la primera, al menos un crítico ha dudado de que sea una novela; y, de la segunda, al menos un lector ha dicho que se trata de una. Pero ambos lectores yerran: por defecto el primero, pues *La emancipada* es sin duda alguna una novela (aunque sea, eso sí, una novela corta); y por exceso el segundo, pues *Campana y campanero* es un relato muy corto de apenas unas pocas páginas (10 de una revista) y no, definitivamente, no es una novela.

Más allá de cualquier disquisición de orden formal, que no interesa para nuestros fines, este paréntesis resulta útil para señalar que los textos escogidos como objeto de nuestra reflexión, además de tratar el asunto de la nación, tienen cierto grado de densidad que sólo se logra por efecto de la acumulación. Difícilmente un texto breve puede trans-

⁵⁸ Honorato Vázquez, “Campana y campanero”, *Revista Ecuatoriana*, Tomo III, Volumen XXXVI, Quito, diciembre de 1891, pp. 482-492.

mitir la misma cantidad de ideas que una obra de cientos de folios. Detenernos brevemente en esta discusión nos ayuda también a aclarar que los textos escogidos como objeto de estudio, aunque no fueran novelas, se acercan en términos generales al género novelesco, debido a su complejidad y extensión. En esa medida, son capaces de intervenir enérgicamente en la invención de la nación ecuatoriana. No me propongo distinguir entre subgéneros novelescos ni formular tipologías. Apenas intento demostrar cómo la falta de perspectiva histórica ha provocado en muchos lectores equívocos graves, que les han imposibilitado examinar la literatura ecuatoriana con una mirada más amplia y un anhelo menos preceptivo y determinista.

El primer fragmento que quiero comentar en detalle corresponde a Bruno Sáenz Andrade. Lo he escogido porque es parte de un proyecto colectivo de largo aliento, que pretende revisar el conjunto total de la Literatura Ecuatoriana, desde sus orígenes:

La emancipada de Miguel Riofrío pasa, desde hace algunos años, por la primera novela escrita en el Ecuador. Publicada, inicialmente, en 1863, como folletín en *La Unión*, es un relato nada desdeñable, una 'moralidad' que poco tiene de novela: cuenta con un planteamiento –la protagonista, Rosaura, se emancipa de la tutela paterna mediante el matrimonio, abandona al marido, simple instrumento de su liberación y al novio que desconoce los entretelones de la boda– y un desenlace –el suicidio de Rosaura, tras una vida de aventuras sentimentales, a la que se alude en las cartas cruzadas con el antiguo novio, ahora sacerdote–; carece de cualquier intento de desarrollo. Las figuras típicas –el padre, por ejemplo–, la personalidad de Rosaura, la atmósfera gazmoña, están trazadas con acierto. La confrontación de mentalidades –Rosaura y su novio–, a través del diálogo epistolar, se constituye en un logro narrativo y psicológico. Es encomiable la intención feminista y antiautoritaria. Falta, únicamente, la novela.⁵⁹

En términos generales, se puede decir que Sáenz Andrade no se molesta en apoyar sus afirmaciones con pruebas documentales. Varias, si no todas sus afirmaciones, son inexactas. En primer lugar, el texto de Riofrío no se publicó en el periódico de *La Unión*. Esto es falso y ya lo han aclarado sus editores más recientes (Aguirre, 1992; Rodríguez-

⁵⁹ Bruno Sáenz Andrade, “La literatura en el periodo”, en Araujo Sánchez, Diego (coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, pp. 83-85.

Arenas, 2009). En segundo lugar, el novio no desconoce o ignora los entretelones de la boda, y tanto es así que un grupo de sus amigos ofrece apoyar a Rosaura en el caso de que ella decida resistirse a la decisión de su padre, de casarla contra su voluntad con alguien más que no sea su amado. En tercer lugar, no existe la tal “aventura sentimental” de Rosaura, sino el fracaso de la unión con su primer pretendiente y su posterior perdición en la prostitución. En cuarto lugar, si la falta de extensión en el desarrollo de las acciones de *La emancipada* le quita su estatuto novelesco, como sugiere Sáenz Andrade, habría que pensar en similares actitudes narrativas en un sinnúmero de novelas igual de sintéticas, que han sido modelos del género en los siglos XX y XXI, como *Niebla* (1907) de Miguel de Unamuno o *The Road* (2006) de Cormac McCarthy. Tanto es así, que la sola alusión al género epistolar, que Sáenz Andrade recuerda que existe en el texto de Riofrío, es motivo suficiente para recordar la noción de *géneros intercalados*, que haría de este texto lo suficientemente complejo⁶⁰ como para ser algo más que un relato o un cuento. En definitiva, el cruce de perspectivas y el tratamiento diverso de un mismo asunto, que dan forma a la breve narración de Miguel Riofrío, son esencialmente novelescos, porque apuran el texto más allá de la unidad de acciones y el límite de perspectivas narrativas propias de un cuento o una leyenda. Este crítico ignora o desconoce las abundantes referencias y guiños históricos y políticos que están detrás del texto de Riofrío, y que las ediciones críticas y anotadas de Aguirre y Rodríguez-Arenas han puesto al descubierto, la primera de las cuales salió a la luz diez años antes de que se publicara el texto crítico de Sáenz Andrade. Este comentarista está pensando en las novelas de acciones desarrolladas largamente, como aquellas del género de aventuras o del realismo posterior de finales del siglo XIX. Evidentemente, no investigó en los archivos del siglo XIX ni contrastó las distintas ediciones de *La emancipada*.

El segundo texto crítico que referiré brevemente corresponde a Danilo García Bernal, escogido porque es parte también de un libro colectivo, que procura revisar la historia de la novela ecuatoriana del siglo XIX, *deconstruyendo* algunos lugares comunes y resituando algunos textos dentro del género novelesco de la época.⁶¹ La tesis de este estudioso

⁶⁰ Utilizo el término *géneros intercalados*, en el sentido en que lo hace Mijaíl Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

⁶¹ Danilo García Bernal, “La ‘intención preexistente’ del intelectual y la focalización en *Campana y campanero* (1891), de Honorato Vázquez”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX” de *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre 2011, pp. 101-127.

es que el texto narrativo de Honorato Vázquez es una novela, porque posee una focalización compleja, de “diferentes planos y niveles y compuesta por diferentes voces”. Sin embargo, una focalización compleja, por sí misma, no es condición suficiente para calificar este brevísimo texto como novela. Podemos hallar estas y otras características en textos de diversos géneros, incluso de épocas anteriores. No cumple, por ejemplo, con la idea fundamental de Bajtín, de que

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje, y a veces, de lenguas y voces individuales. [...] Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. (Bajtín, 1989: 81)

El texto de Vázquez, por el contrario, expone desde una sola visión, una sola lengua y una dicción específica y excluyente las palabras de los otros, representados en los personajes, que asoman como meras funciones discursivas de la exposición ideológica del autor. La diversidad social no aparece figurada ni representada en ningún momento ni en ningún nivel. Por el contrario, en este relato, el dinamismo de la focalización narrativa oculta la diversidad social del entorno en que surge la anécdota. Este procedimiento no es auténticamente novelesco: es la afirmación del dominio absoluto del narrador omnisciente, que por momentos juega a complejizarse, cuando se inmiscuye en la historia, justo al final del discurso, en una especie de moraleja didáctica. Es, por otra parte, un texto brevísimo, que pasaría en la actualidad como un cuento de mediana extensión. En términos generales, se puede aceptar que *Campana y campanero* de Honorato Vázquez sea un texto precursor de la novela posterior, pero se debe decir asimismo que no es plenamente novelesco, a pesar de lo que dice García Bernal acerca de la alternancia entre la focalización interna, externa y omnisciente (se trata en realidad de un cuento de tema navideño):

Esta técnica narrativa compleja le permite al autor varias ventajas: primero, brinda una sensación de mayor verosimilitud e inmediatez a lo relatado desde la percepción del protagonista; segundo, el recurso del diálogo citado complementa y refuerza la sensación de inmediatez de los eventos presentados e incrementa la verosimilitud; tercero,

el recurso de permitir la percepción del interior del protagonista y los juicios y sensibilidades del narrador, delimita el mundo representado para poder resaltar la intención preexistente en esta novela de exaltar a Dios como explicación y razón de la vida humana. (García Bernal, 2011: 111-112)

La cadena de argumentos y contraargumentos sobre la verdadera naturaleza de la novela puede no tener fin. En lo que nos concierne, he querido mostrar que el carácter precario y emergente de la novela del siglo XIX en el Ecuador la volvió invisible para los ojos críticos del siglo XX, y que, en el intento de rescatarla del olvido, algunos críticos se han excedido en su afán de hallar una vasta tradición, que es en realidad muy modesta. Lo cierto es que la ficción, y en definitiva la novela misma, se convirtió en el centro de las disquisiciones teóricas de los estudios literarios ecuatorianos ya bien entrado el siglo XX. En el Ecuador, ya los hemos visto de la mano de Ángel F. Rojas: el primer ensayo sobre la novela ecuatoriana apareció en 1948, casi un siglo después de la publicación de la primera novela escrita en el país y sobre el país. Esto nos lleva necesariamente a la última consideración que quiero tratar sobre la naturaleza de las primeras novelas ecuatorianas: su factura *heterodiscursiva*.

El espacio marginal que ocupó la novela en el ámbito literario del XIX se refleja en los textos mismos. La novela se fue abriendo campo a empellones, entre un mar de discursos religiosos, morales y políticos. No es raro entonces que las primeras novelas llevaran como impronta las estrategias expresivas de esos discursos con los cuales convivió. Como consecuencia, las primeras narraciones de ficción de largo aliento escritas en el Ecuador mezclan la ficción literaria con otros ingredientes, que hacen de ella un mero pretexto narrativo, un simple vehículo de la moral, la religión y la política. Los primeros novelistas ecuatorianos estaban interesados en fabular, en inventar historias, solo en la medida en que les permitiera educar y formar a un nuevo lector modelo: el ciudadano ecuatoriano. Por lo pronto, podemos adelantar que aquellas primeras novelas fueron una hibridación de varios modos narrativos vigentes en la época: leyenda, melodrama y folletín, cuadro de costumbres, relato de viajes, hagiografía. Asimismo, podremos ver que todas ellas, en mayor o menor medida, son el resultado de la hibridación de varios subgéneros novelescos, que solo ahora, gracias a la distancia temporal, podemos identificar con

alguna claridad: novela de romance, novela histórica, novela de tesis, novela religiosa, novela fantástica, novela de aprendizaje, novela de caballerías.

A partir de estas evidencias, se podría elaborar una tentativa de clasificación de cada uno de los textos que analizaremos a partir del siguiente capítulo, con la intención de proponer futuros caminos para la interpretación de estas obras, y justificar al mismo tiempo que todas ellas, al menos para los propósitos de la presente reflexión, se encuentren bajo el denominador común y flexible de novela. Con esta advertencia, tal clasificación podría ser la siguiente. *El pirata del Guayas* de Manuel Bilbao es esencialmente una novela de aventuras, de tema pirático, con elementos de novela de tesis política. *La emancipada* de Miguel Riofrío es una novela realista, con ingredientes de novela romántica (romance, intercambio epistolar) y novela de tesis política. *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, de Francisco Salazar Arboleda, es una novela de tesis religiosa, con componentes de novela fantástica y novela histórica. *Plácido*, de Francisco Campos, es una novela de tesis religiosa, basada en el género de la hagiografía o vida de santos, con rasgos de novela histórica. *La muerte de Seniergues, leyenda histórica*, de Manuel Coronel, es una novela histórica, con elementos de romance y novela de tesis política. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, es una novela de tesis, con ingredientes de papel satírico y novela de caballerías. *Cumandá o un drama entre salvajes*, de Juan León Mera, es un romance, con componentes de novela de tesis. *Soledad, apuntes para una leyenda*, de José Peralta, es una novela de tesis política, basada en la estructura de la novela de folletín (con elementos de melodrama y romance). *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882-1883 en el Ecuador*, de Teófilo Pozo Monsalve, es una novela histórica, con rasgos de novela de tesis política y romance. *Timoleón Coloma, dibujos de costumbres quiteñas*, de Carlos R. Tobar, es una novela de aprendizaje, con cuadros de costumbres intercalados, y elementos de novela de tesis. *Naya o la Chapetona*, de Manuel Belisario Moreno, es una novela histórica, con componentes de leyenda popular y novela de tesis religiosa. *Entre dos tías y un tío. Costumbres y sucesos de antaño en nuestra tierra*, de Mera, es una novela a caballo entre el romance y la novela de costumbres. *Porque soy cristiano*, del mismo autor, es una novela de tesis religiosa, con rasgos de novela histórica. *Relación de un veterano de la Independencia*, de Tobar, es una novela histórica, con elementos de novela de tesis política, romance y cuadros de costumbres intercalados. *Un matrimonio*

inconveniente, apuntes para una novela psicológica, de Mera, es una novela a caballo entre la novela de tesis religiosa y el romance.

Ahora bien, estas distinciones y propuestas de interpretación han sido tradicionalmente desestimadas por los críticos e historiadores, porque han colocado todos los relatos de ficción de la época bajo el membrete del Romanticismo. Para la mayoría de ellos, sin mayores matices, todos los autores ecuatorianos del siglo XIX son románticos y, como consecuencia, toda su producción literaria cabe dentro de esa categoría. Más allá de la pertinencia de esta mirada, que considera al romanticismo un horizonte cultural más que una escuela literaria o una tendencia estética, encuentro que el Romanticismo en sí mismo es insuficiente para explicar la literatura del Ecuador del siglo XIX. Si bien es cierto que casi todas las novelas en cuestión tienen elementos de esta escuela literaria, también es verdad que casi todas sobrepasan con mucho dicho territorio expresivo. El realismo, el naturalismo, el modernismo, la persistencia de ciertas miradas preceptivas propias del clasicismo, y el enfoque moral y religioso heredado del barroco, son visiones que enriquecen un fenómeno cultural, que sobrepasa el horizonte del romanticismo literario. Posiblemente, los críticos se han visto atrapados por su innegable eurocentrismo, y se han sentido cómodos utilizando nociones metodológicas que les han servido para explicar casi todo. Para sortear este escollo, quiero explicar a continuación por qué no acudo a la categoría del Romanticismo, adoptada en gran medida por una visión persistente y probablemente deficitaria: la teoría de las generaciones.

Dos muletillas metodológicas y conceptuales de la crítica literaria ecuatoriana

La teoría de las generaciones como receta historiográfica

Al examinar los diversos acercamientos críticos e historiográficos sobre la Literatura Ecuatoriana del siglo XIX, en especial aquellos dedicados a la novela, podríamos concluir que la teoría de las generaciones se ha convertido en un instrumento inadecuado, porque ha ocultado en parte la heterogeneidad y multiplicidad de los fenómenos literarios de aquel siglo fundacional. La teoría de las generaciones ha motivado a los críticos a encasillar dentro del Romanticismo toda la producción literaria, cuando, por el contrario, las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX muestran una realidad más compleja. El método generacional ha resultado ser una camisa de fuerza que ha empobrecido la apreciación y deformado la comprensión de la literatura ecuatoriana del siglo XIX. En este sentido, coincido con Flor María Rodríguez-Arenas, cuando afirma que

La literatura del Ecuador ha tenido las mismas fases que las literaturas de otros países hispanoamericanos; pero la intransigencia, producto del desconocimiento, de las generaciones presentes ecuatorianas, continúa mostrando una situación de estancamiento y ranciedad sobre el quehacer literario decimonónico del país, que nunca existió. Éste es un fenómeno que han creado los historiadores de la literatura y los mismos profesores universitarios del país [,] anclados en la concepción de la teoría de las generaciones, quienes la defienden obstinadamente y la continúan aplicando en los libros de la historia de la literatura ecuatoriana.⁶²

Esta estudiosa hace referencia específicamente al tercer volumen de la *Historia de las literaturas del Ecuador*, coordinado por Diego Araujo Sánchez,⁶³ en el cual el horizonte del Romanticismo define las reflexiones de casi todos los autores que participan en el libro. A pesar de ciertas afirmaciones que se realizan a lo largo de ese y otros trabajos

⁶² Flor María Rodríguez-Arenas, “La novela ecuatoriana del siglo XIX. Presentación”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, pp. 7-8.

⁶³ Diego Araujo Sánchez (coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Literatura de la República, periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.

similares, los textos de las novelas que he “recuperado” muestran que los escritores ecuatorianos del siglo XIX fueron buenos lectores, que procesaron con solvencia las influencias de distintas vertientes literarias, filosóficas y culturales, más allá del Romanticismo europeo. La narrativa de ficción del siglo XIX ecuatoriano es mucho más que romántica, porque hereda más de su propia estirpe religiosa y barroca que de otras fuentes. Precisamente, el hispanocentrismo de casi todos los autores que analizaremos es un importante factor que frenó el triunfo y el asentamiento de un auténtico y radical romanticismo en el Ecuador.

En efecto, los autores de aquel volumen de la *Historia de las literaturas del Ecuador* no se atreven a cuestionar del todo la muletilla metodológica de la teoría de las generaciones y el subsecuente membrete del romanticismo. Cuando más, se limitan a aceptar que las épocas estéticas “se superponen, antes de sucederse” (Sáenz Andrade, 2002: 75). Quizá su mayor mérito radique en haber señalado la poca accesibilidad de las ediciones del siglo XIX, la falta de estudios profundos sobre la literatura de la época y la distancia que existe para los lectores contemporáneos, que emotiva e intelectualmente son muy lejanos de las preocupaciones y la sensibilidad novecentista. Sáenz Andrade participa sin mayores cuestionamientos de la idea introducida por Isaac J. Barrera (1960) de que el Romanticismo abarca prácticamente todo el siglo XIX y se divide en dos generaciones de escritores: los nacidos entre 1820 y mediados de los 1830, y aquellos nacidos entre 1845 y 1860. Más allá de este agrupamiento, presuntamente elaborado sobre la base de las afinidades estilísticas de los autores, intentaré demostrar la poca eficacia e imprecisión de este método, toda vez que los temas y elecciones expresivas de las novelas en cuestión son mucho más diversos y ricos que la división binaria que propuso Barrera. Con algunos tímidos matices, Sáenz Andrade es de los que acepta que el Romanticismo ecuatoriano puede ser leído como un fenómeno tardío, irregular y persistente, cuyas profundas huellas e influencias se pueden encontrar en el Modernismo lírico de inicios del siglo XX y el Realismo de entre siglos, e incluso más allá de la segunda década del siglo XX. Todo esto, por supuesto, teniendo como patrón comparativo y modelo de lectura el Romanticismo europeo.

Tal subordinación conceptual obliga a este mismo crítico a aceptar los límites de su propio ejercicio: “No es tan sencillo determinar –o concretar– la multiplicidad de influencias que pesan sobre los autores del siglo XIX: una síntesis por el estilo de la actual

se arriesga a borrar las diferencias, la riqueza de una actividad que engloba a personalidades divergentes, hasta enemigas, aunque compartan algunos –muchos– rasgos” (Sáenz Andrade, 2002: 75). A pesar de este mea culpa, no se plantea para nada la posibilidad de leer las obras por fuera de su mapa metodológico. El problema más grave no se encuentra en las “personalidades divergentes” de los autores que conforman el horizonte literario del primer siglo republicano. El problema se encuentra en reducir tales divergencias al plano de la autoría particular, cuando en realidad son productos de un intenso y complejo intercambio cultural, que se puede encontrar expresado de forma muy concreta en las novelas del siglo XIX. ¿Cómo ha limitado la potencia de los críticos e historiadores la común adopción de la teoría de las generaciones? La recepción de *La emancipada* es un claro ejemplo, como explico a continuación.

Incluso los lectores más minuciosos se han mostrado renuentes a abandonar la teoría de las generaciones. La lectura que Fausto Aguirre (1992) realiza de *La emancipada* de Miguel Riofrío constituye un caso paradigmático de cómo este instrumento historiográfico ha resultado una limitante. Al contrario de sus predecesores, Aguirre afirma que Riofrío pertenece a una generación pre-romántica, y con ello discute en algo la visión evolucionista y progresiva de la Literatura Ecuatoriana. Lamentablemente, se vale también del argumento cronológico, mediante el cual apela al método generacional. La necesidad de los críticos e historiadores de hacer coincidir el nacimiento jurídico de la República del Ecuador con el surgimiento de las primeras generaciones de escritores en un año específico (1930) habla de su sesgo nacionalista y empeño normativo. Nacionalismo y eurocentrismo parecerían dos nociones contradictorias, pero en el discurso de este y otros críticos parecen convivir armónicamente. Por su parte, Aguirre se justifica señalando que “la mayor parte de las influencias, en materia de lectura, [fue] romántica” (1992: 9) para los autores de aquella época, con lo cual sugiere que el marco de la llamada generación romántica obedecería a factores de orden cultural antes que a la secuencia de las fechas de nacimiento de los autores. Incluso podríamos afirmar que Aguirre no se queda del todo atrapado por el método generacional, cuando recupera la idea de Hernán Rodríguez Castelo⁶⁴ de que *La emancipada* es precursora de la novela del periodo liberal e incluso del

⁶⁴ Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura ecuatoriana (1830-1980)*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, Serie de Divulgación Cultural, 1980, p. 10.

Realismo Social del siglo XX. Pero su estudio inicia irremediabilmente con una revisión de las características generales del romanticismo europeo, seguida de algunas particularidades del romanticismo que tiene lugar en Latinoamérica, como si el segundo fuera apenas un sucedáneo del primero.

La hipótesis de Aguirre es que el Romanticismo extiende su radio de influencia por fuera del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, especialmente en las novelas y cuentos del Realismo Social ecuatoriano, debido a su contenido mayoritariamente nacionalista o patriótico. Aguirre está convencido de que las características generales del Romanticismo lo identifican como el paradigma de la modernidad literaria de Occidente (Aguirre, 1992: 12-13). Así pues, *La emancipada* sería una novela esencialmente romántica, porque reacciona contra el cosmopolitismo literario, apela al sentido de la conciencia y diversidad nacional, estudia a los hombres en lugar de estudiar a la humanidad en abstracto y, por lo tanto, muestra “al hombre contemporáneo, como un producto de su medio” (Aguirre, 1992: 12). Y, lo más importante, porque plantea problemas resueltos anteriormente por la religión, como nuevos retos éticos, morales y existenciales que se deben resolver en ausencia de la fe. En otras palabras, la literatura de la época en general, y la novela de Riofrío en particular, “apunta a reformar la sociedad”, antes que “a estimular las virtudes privadas” (Aguirre, 1992: 13). Pero tal como veremos en las primeras novelas ecuatorianas, la dirección moral de la literatura no es ni exclusiva del Romanticismo ni en la tradición hispánica se inicia con él. Por el contrario, es en su mayor parte herencia del espíritu didáctico del Barroco, y la influencia que las ideas religiosas tuvieron durante el siglo XIX. Si hubo romanticismo en el Ecuador, fue uno muy particular y anómalo.

Para la crítica ecuatoriana, *La emancipada* ha sido desde el principio una novela romántica, fundamentalmente, debido a la fecha de nacimiento de su autor (1819). El origen de esta lectura se encuentra en el prólogo de su primer editor, que la rescató apenas en 1974 del olvido en que se encontraba: Alejandro Carrión,⁶⁵ quien fue el primero en

⁶⁵ Alejandro Carrión, “Semblanza y sentimiento poético”, “*La emancipada* una rebelde con causa” (Prólogo y nota introductoria), en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Primera edición, Loja [Guayaquil, impreso en los talleres Offset Graba], Consejo Provincial de Loja, septiembre de 1974, pp. 5-6, 7-8 y 36-37. En el prólogo, Alejandro Carrión asegura que Riofrío nació el 7 de septiembre de 1822 de José María Riofrío y Custodia Pedreros, mujer mulata. Esta información ha sido ya desmentida por Rodríguez-Arenas (2009: xx y ss.): Riofrío fue inscrito en el libro de blancos como hijo sin padre de Custodia Sánchez, nacido el 19 de junio de 1819 en Landangui, anejo de Malacatos. Carrión reseña brevemente las peripecias de Riofrío por la política y el periodismo, hasta que sus ideas liberales lo llevaron a enfrentar en el gobierno

afirmar que la novela salió a la luz en un folletín del diario *La Unión* de Quito en 1863, “el mismo año en que se escribió” (Carrión, 1974: 36). Pero Carrión estuvo equivocado desde el inicio: hacia 1863, Miguel Riofrío ya vivía en el Perú. Difícilmente pudo haber publicado en Quito, en un diario que no existió como tal, sino como órgano de difusión del colegio *La Unión*, regentado por los mismos pedagogos neogranadinos que lo habían fundado uno años antes en Loja. Carrión afirma que *La emancipada* es sin duda la primera novela escrita en la época republicana, pero que no es la primera escrita en los territorios nacionales, pues da noticia de la existencia del *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas*, cuya errónea atribución a Ignacio Flores ya hemos desmentido. También señala la inclusión que Eugenio Espejo hace en sus *Cartas riobambenses* de la historia de Madamita Monteverde, como otro de los primeros relatos novelescos del Ecuador, cuyo carácter novelesco también hemos discutido. Este juicio de Carrión se repitió sin mayores matices hasta hace muy pocos años: “Novela romántica, didáctica y edificante, como es natural; novela de costumbres también, 'La Emancipada' crea una vigorosa figura femenina, apasionada y trágica” (Carrión, 1974: 36). Pero esta novela no es estrictamente romántica ni costumbrista; en todo caso, podría considerarse una novela realista, que goza inevitablemente de algunos rasgos románticos. Y lo es sobre todo por el tipo de verosimilitud construida en varios niveles: desde la caracterización de los personajes hasta la ambientación cultural, social y política de la época. Podría ser, eso sí, una precursora del Realismo Social de inicios del siglo XX, debido a la defensa de la figura de la mujer en medio de una sociedad patriarcal y opresora.

Una vez adoptada la visión generacional, es difícil salir de ella. Alejandro Carrión intenta justificar que *La emancipada* es esencialmente romántica debido a los monólogos, la epístola, el diario íntimo (¿?) y “la rebelión total contra la sociedad y el medio, guerra contra lo establecido, clamor por la libertad y batalla por la humanidad de la vida” (Carrión, 1974: 37). Pero esta batalla ¿no es acaso la aspiración de todo arte humano, aun cuando no fuera romántico? Carrión intenta ajustar su lectura al canon generacional de la crítica ecuatoriana, sin brindar razones contundentes: para él, cronológicamente, esta novela *debe* ser romántica. Con esa convicción, afirma que la novela de Riofrío inicia la tradición liberal consagrada luego por Montalvo y Zaldumbide a mediados del siglo XIX.

de García Moreno a los conservadores, por cuya causa fue perseguido y huyó a Piura, donde se dedicó también al periodismo además de la docencia. Riofrío murió en octubre de 1879.

La novela de Riofrío se ensarta, según Carrión, en la tradición pedagógica y política de Eugenio Espejo, del conjetural Ignacio Flores y por tanto conecta perfectamente con el romanticismo. Sin duda, se le escapa que es precisamente la herencia hispánica, por vía del barroco, y no el ajeno y trasplantado romanticismo europeo, el que tiene en su núcleo semántico el rigor político y ético, que reclama como mérito innovador.

Si bien podemos reconocer el ánimo difusor de Alejandro Carrión, primer editor de *La emancipada* en el siglo XX, también debemos señalar su apresuramiento y poca atención a detalles tan importantes como los marcos narrativos que decidió no incluir en su versión. La advertencia inicial y el epílogo con que termina Riofrío su novela son indispensables para percatarnos de que el texto cumple con las convenciones editoriales con que aparecían las novelas publicadas como folletín de los diarios del siglo XIX (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2009). Además, nos ayudan también a entender el ánimo realista, más que romántico, que insufla de vida la historia de Rosaura. Desde 1974 hasta 1992, cuando Aguirre vuelve editar la novela de Riofrío, incluyendo por primera vez los marcos narrativos (introducción, epílogo), *La emancipada* circuló en ediciones e impresiones incompletas y mutiladas. El texto original de la novela ha desaparecido de la luz pública. Su custodio, Ecuador Espinosa, lo prestó primero a Carrión y luego a Aguirre para que copiaran el texto y editaran la novela. Nada se ha sabido de ese documento desde entonces. Nadie ha podido encontrar los números del periódico en que apareció por primera vez. Lo más probable, como señala Aguirre, es que se trate de un periódico de Piura.⁶⁶ Lo cierto es que, frente al descuido del primer editor, la conjetura sobre el carácter romántico de la novela fue durante un tiempo la más cómoda. Sin embargo, ya una vez con el texto completo, gracias a su segundo editor, no existe pretexto alguno para, por lo menos, contemplar la posibilidad de que *La emancipada* sea algo más que una novela romántica, incluso si fuera solo un texto en transición hacia el realismo. Lo cierto es que resultó mucho más cómodo ubicarla en la cronología tradicional, según la teoría de las generaciones. Esta herramienta nos ha impedido aceptar que un autor de poemas y otros textos de factura romántica, como Miguel Riofrío, haya coqueteado con el realismo narrativo, y gracias a su novela se haya ubicado como uno de sus precursores.

⁶⁶ En el anexo al final del presente estudio, señalo con detenimiento el complejo proceso de edición y recepción que ha sufrido la novela fundacional de Riofrío.

Las características realistas de *La emancipada* han sido ya señaladas por lectores recientes, desde la observación detenida del texto mismo, antes que desde la ubicación estrictamente temporal que le asigna la teoría de las generaciones. La novela de Miguel Riofrío podría leerse perfectamente como una obra realista, por tres razones generales bastante claras, que la crítica reciente ya ha identificado (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2009). En primer lugar, por su capacidad mimética; vale decir, porque posee “una correspondencia bastante cercana entre el mundo real y el literario” (Rodríguez-Arenas, 2009: xx-xxi). En segundo lugar, por la ética realista que se encuentra detrás de ella, que persigue presentar lo que se ha observado, sin alteraciones figurativas o fantasiosas. De ahí que sus temas sean banales, en comparación con las idealizaciones del Romanticismo. Y, en tercer lugar, por el protagonismo de los personajes bajos, pues hasta antes del realismo los personajes literarios estaban reservados a los nobles y reyes. Pero, además, existen dos razones específicas por las cuales el texto de Riofrío no es una novela romántica.

En primer lugar, por el predominio de técnicas representativas propia del Realismo, como las que reseño a continuación. Al mostrar la sociedad ecuatoriana de la época como un “complejo social dinámico” (Rodríguez-Arenas, 2009: xxiii), Riofrío procuró “evitar olvidos y silencios” (Rodríguez-Arenas, 2009: xxiii) en el futuro, sobre la percepción de la realidad histórica que le tocó vivir. Esta conciencia sobre el pasado alentaba los cambios sociales, mediante la superación de viejos paradigmas heredados del régimen colonial. Por eso la construcción de la verosimilitud hace que los lectores reconozcan en el mundo ficcional los comportamientos sociales de su entorno conocido (Rodríguez-Arenas, 2009: xxv). En ese mismo sentido, el narrador en tercera persona, omnisciente, casi siempre no focalizado y extradiegético, es quien construye la ilusión de objetividad narrativa (Rodríguez-Arenas, 2009: xxvi). Y, por esa misma razón, Riofrío ubica su novela en una provincia y un país específico, para compensar la técnica realista europea de referirse al lugar de las acciones mediante una sola letra: “parroquia de M...”⁶⁷ De esta manera, el lector ubica el lugar de los eventos ficticios como parte de una generalidad social, antes que como parte de una especificidad geográfica. En esta novela, el ámbito influye decisivamente en el carácter de la protagonista (este es un rasgo compartido con

⁶⁷ No obstante, para los ecuatorianos es evidente que se refiere a Malacatos, en la provincia de Loja.

las novelas románticas del siglo XIX). Así, pues, el origen social de la heroína es determinante: Rosaura es hija de un campesino, de un pequeño propietario, y una mujer noble y educada. Esta relación desigual de clases causa la reacción autoritaria del padre y precipita a Rosaura a su final trágico.

Y, en segundo y último lugar, podríamos afirmar que *La emancipada* es una novela más realista que romántica, debido a la representación no idealizada de la mujer. Su figura es crítica y denunciante, casi positivista, nunca melodramática. Rosaura está constreñida en espacios cerrados (la casa, el jardín), descritos parcamente por el narrador, como lugares propios de la domesticidad y la sumisión femenina. La descripción fisonómica de Rosaura se adscribe plenamente a la *fisiognomía* de los siglos XVIII y XIX, tan popular en las novelas de la época, que identificaba los rasgos físicos con el carácter y la personalidad de los hombres y mujeres. Esta disciplina, de origen muy antiguo (Rodríguez-Arenas, 2009: xxiv), se hizo popular entre los escritores del XIX, especialmente entre Balzac, Stendhal y Dickens, adalides del realismo literario, quienes recibieron la influencia de un famoso tratado de Johann Casper Lavater, publicado a finales del siglo XVIII (1775-1778);⁶⁸ “En la ficción del siglo XIX, el cuerpo declaraba lo que al sujeto no se le permitía decir, de ahí que los indicios que expresaba el semblante de la joven fueran complejos” (Rodríguez-Arenas, 2009: xxx).

La tortuosa recepción de *La emancipada* nos demuestra que más importante que la ubicación cronológica de la novela, e incluso el año mismo del nacimiento de su autor, que nos brinda la perspectiva generacional, es el modo en que la cultura se manifiesta en la anécdota y las estrategias narrativas. Así, pues, podemos afirmar que la novela de Miguel Riofrío no es una novela esencialmente romántica, además de las razones ya descritas, por el contenido político partidista que se encuentra detrás de la anécdota. Es en gran medida también una novela de tesis. Nada más lejano del romanticismo *idealizante* que el combate político de Riofrío. El narrador ubica la historia en 1841, en el primer periodo floreano, que, además de ser un momento de despotismo militar, resistió las reformas liberales que se estaban impulsado desde varios sectores como la instrucción pública, desde los últimos años de la Gran Colombia. Debemos recordar que Riofrío fue parte de

⁶⁸ Según Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. xxix.

la Escuela Democrática Miguel de Santiago, hermandad de ilustrados liberales afines a los revolucionarios *marcistas*, que se opusieron al dictador Juan José Flores. Sus ideas políticas se expresan y defienden claramente en la voz de Rosaura, y en la debilidad con que se formulan los argumentos del padre y el cura párroco. La experiencia del desarraigo del autor, reflejada en el desarraigo de los personajes de Rosaura y Eduardo, es un reflejo del fracaso político de los primeros liberales ecuatorianos. En efecto, la experiencia del exilio fue un hecho real en el caso de Riofrío, que tuvo que emigrar al Perú, después de vivir la virtual disolución de la nación ecuatoriana en 1859, y la posterior gesta despótica y *restitutiva* de Gabriel García Moreno. Incluso ciertas referencias autobiográficas del autor se podrían hallar en esta breve novela. Ciertamente, el calificativo de romántico es muy pobre para definir este texto fundacional.

En el caso de la novela de Riofrío, lo más difícil de todo es que la teoría de las generaciones nunca nos ayudó a mirar con atención aquellos modos alternativos de vivir la política republicana que practicaban las mujeres, y que en parte se defienden en *La emancipada*. Aquellos modos alternativos de la participación política, que fueron formas de intervenir en el proyecto nacional, fueron apagados por la ley patriarcal de la Iglesia, mediante estructuras sociales y mentales heredadas de la Colonia. Así sucedió cuando las ideas conservadoras empezaron a ganar terreno desde el exilio que Rocafuerte le impuso a Manuela Sáenz, y así mismo se pueden ver en el doloroso desprestigio que padeció Dolores Veintimilla de Galindo (y que finalmente la llevó al suicidio), por haber defendido públicamente a un indígena ajusticiado en la plaza pública en Cuenca. Los paralelos de estas mujeres con Rosaura son evidentes y ponen de manifiesto lo que Rosemarie Terán Najas sugiere que sucedió con el triunfo del conservadurismo garciano: la “masculinización de la política” en el siglo XIX.⁶⁹ Tal como veremos a partir del siguiente capítulo, estas tesis de Terán Najas se pueden confirmar en varias fuentes literarias posteriores escritas por autores conservadores como *La escuela doméstica* (1880) de Juan León Mera⁷⁰, o por miembros de la Iglesia como *La lectura de novelas* (1891) del presbítero Alejandro

⁶⁹ Según Carmen Mc Evoy, “De la república utópica a la república práctica: intelectuales y artesanos en la forja de una cultura política en el área andina (1806-1878)”, en *Historia de América Andina. creación de las Repúblicas y formación de la Nación*, vol. 5, Quito UASB, 2003, p. 363. Citada por Rosemarie Terán Najas, “*La Emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, no. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.

⁷⁰ Juan León Mera, *La escuela doméstica. Artículos publicados en “El Fénix”*, Quito, Imprenta del Clero, 1880.

Mateus.⁷¹ Para ser buenos ciudadanos, Mera aseguraba que la lectura del catecismo era suficiente. Para evitar que contenidos excesivamente liberales suscitaran comportamientos inadecuados, no se debía pasar el tiempo leyendo novelas, auténticas fantasías perversas que no edificaban el alma del buen cristiano, según Mateus. Ser buen cristiano equivalía a ser un buen ciudadano. El estudio de estas ideas, que condicionaron la escritura y lectura de las novelas del siglo XIX, son mucho más importantes que los debates sobre las generaciones artísticas, las escuelas estéticas y sus correctas denominaciones.

A manera de conclusión, podríamos argumentar que la situación metodológica de los historiadores y críticos de la novela ecuatoriana sigue siendo en cierto sentido precaria, toda vez que es evidente que han desconocido o ignorado las tendencias estéticas del siglo XIX presentes en el Ecuador, más allá del Romanticismo. Tanto es así que unas pocas ideas bastante inflexibles se han vuelto canónicas al momento de hablar de la literatura de todo un siglo: “lineamientos retomados y reelaborados por Ortega y Gasset en 1920 y en 1933, y seguidos por su discípulo Julián Marías en 1949; pero difundidos como dogma en el Ecuador; situación agravada por el empleo sistemático e indiscriminado del libro de Arrom (1963)” (Rodríguez-Arenas, 2009: ix). Como sugiere Rodríguez-Arenas, esta aplicación acrítica del modelo generacional ha causado enormes desfases historiográficos. Aquellos críticos parecen haber entendido que la historia funciona como una linealidad sucesiva de periodos fijos, que se pueden limitar sin mayores matices ni complejidades. ¿No es acaso aquella una decisión ideológica antes que una impericia metodológica? En mi criterio lo es, porque el método generacional les ha permitido a los estudiosos ecuatorianos construir un relato nacional monolítico y cronológicamente progresivo, que, a pesar de mostrar las polémicas internas entre conservadores y liberales, les ha librado de analizar esa polémica desde otras perspectivas. La persistencia de este mismo binarismo reductor es una muestra de dogmatismo crítico.

Pero lo más peligroso de esta muletilla metodológica es el “imaginario eurocentrista que moviliza”,⁷² porque empobrece el multiforme y heteróclito panorama del siglo

⁷¹ Alejandro Mateus (Presbítero), *Lectura de novelas*, Biblioteca Popular, Quito, Imprenta de las EE. CC. por J. Sáenz R., 1891.

⁷² Cfr. César Andrés Ospina Mesa, “El sueño de la modernidad en *Titania* (1892) de Alfredo Baquerizo Moreno”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, Doral-Florida, USA, Stockcero, 2012, pp. 190-192.

XIX, entendiéndolo como una repetición de modelos extranjeros. La ubicación generacional de los autores ecuatorianos se hace comparándola con la que recorre el resto del continente y Europa, sin tomar en cuenta en primer lugar las realizaciones concretas de los textos, es decir, sus características textuales específicas. La novela del siglo XIX ecuatoriano no fue esencialmente ni exclusivamente romántica. Desde los albores de la República, los intentos de inventar lo propio fueron muy abundantes; bien logrados o no, desde un punto de vista formal, todos ellos son parte del desarrollo cultural de América: “nuestros escritores fueron *lectores*, sujetos cosmopolitas que fundaron la autonomía artística latinoamericana” (Ospina Mesa, 2012: 210). El método generacional es del todo inconveniente en nuestro caso, porque nos obliga a caer

en lo que Enrique Dussell llamó el “mito eurocéntrico de la modernidad”, el cual consistía en creer que Europa fue el centro cultural por excelencia a nivel planetario. [...] este mito implica lo que Dussell llama la “falacia desarrollista”, “según la cual todos los pueblos de la tierra deberán seguir las etapas de desarrollo marcadas por Europa con el fin de mantener su emancipación social, política, moral y tecnológica”.⁷³

Valorar la literatura ecuatoriana desde estos miradores conceptuales afirma “la *colonialidad del poder*, en la medida en que se oculta al otro, invisibilizando sus conocimientos y formas de ver el mundo y, en consecuencia, [sigue] reproduciendo la idea de que la región es la periferia cultural o el pasado 'salvaje' de Europa” (Ospina Mesa, 2012: 211). Así, pues, para distanciarme aún más de este método canónico en los estudios literarios del Ecuador, debo explicar por qué la categoría del Romanticismo, en parte producida y apuntalada desde la teoría de las generaciones, resulta insuficiente para llevar a cabo las reflexiones que me he propuesto.

⁷³ Cfr. Santiago Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Popayán, Universidad del Cauca/ Instituto Pensar, 2005, p. 46. Citado por César Andrés Ospina Mesa, “El sueño de la modernidad en *Titania* (1892) de Alfredo Baquerizo Moreno”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, Doral-Florida, USA, Stockcero, 2012, p. 211.

La etiqueta del Romanticismo como respuesta precaria

Uno de los argumentos que diversos críticos han esgrimido para validar la pertinencia del membrete del Romanticismo ha sido la afirmación de la naturaleza “vernácula” del movimiento ecuatoriano,⁷⁴ que se habría estado gestando en el seno de la cultura local, en la época de la Independencia de España, a la espera del impulso que la influencia de los escritores europeos le brindó. Esta visión crítica concibe que cualquier tipo de romanticismo es inherente a los movimientos revolucionarios. El romanticismo en sí mismo sería un tipo de manifestación social, cuyos orígenes tienen una explicación antropológica, y pueden tener una aplicación universal. Visto de esta manera, el romanticismo sería un signo de los momentos revolucionarios, de los cambios de paradigmas culturales, políticos y económicos, que todas las sociedades humanas atraviesan en determinado momento histórico. Desde este punto de vista, se podría aceptar que el término *romanticismo* es el más idóneo para designar fenómenos tan disímiles como el nacimiento de los Estados nacionales americanos y el despertar de las nacionalidades europeas a su autoconciencia. El Romanticismo sería el signo estético inequívoco de un momento específico del desarrollo del capitalismo y su consagración global: la aparición del Estado nacional. Así las cosas, toda manifestación estética nacionalista sería esencialmente romántica. Y el Romanticismo, más que un momento histórico, sería un modo discursivo y una generalidad temática; en otras palabras, constituiría un síntoma de las transformaciones políticas y económicas que acompañan el surgimiento de las naciones. El problema que encuentro con esta estimulante idea es que por esta misma vía podríamos vaciar de su contenido original cualquier tipología histórica, extraviándola de su sentido etimológico y suscitando innumerables confusiones. El Romanticismo, en estricto sentido, nació en el centro de Europa, y, de manera precisa, en la Alemania del siglo XVIII. Al desconocer esta realidad, empobrecemos el vocabulario crítico, en vez de enriquecerlo.

Ahora bien, quizás esta hipótesis lleve algo de razón, si pensamos en el “enraizamiento al terruño” que comparten los romanticismos de diversas geografías (Cfr. Aguinaga Zumárraga, 2002). La mirada hacia el medioevo de los europeos y la mirada hacia

⁷⁴ Cfr. Susana Aguinaga Zumárraga, “La lírica romántica”, en *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 91-124.

la herencia amerindia precolombina de los criollos coinciden con el encuentro y la invención de la tradición, que inaugura el relato de lo nacional en las bellas letras y los discursos del Estado nacional emergente, tan necesitado de un sustento simbólico y espiritual que lo justifique históricamente, atenuando las diferencias étnicas, religiosas y de toda índole que poseían sus habitantes. De esta manera, la inclusión de los indígenas en el relato nacional de los románticos americanos, antes que un gesto incluyente y democrático (y en esa medida espiritualmente desinteresado), es ante todo una necesidad política. El discurso del Estado nacional ecuatoriano debía borrar las diferencias que hervían al interior del territorio, lo suficiente como para que la nueva nación se mostrara sólida frente a sus rivales. Pero, al mismo tiempo, debía incluir esas incómodas diferencias, para afirmar su individualidad y reclamar su legitimidad simbólica. Sin embargo, la supervivencia de las tradiciones precolombinas debe verse también como resultado de la resistencia de los diversos grupos étnicos, marginados por el Estado nacional emergente, y no como el mero resultado de la recuperación arqueológica de los letrados nacionalistas.

Un ejemplo de este comportamiento es el *indianismo* que, inspirado en la época colonial, “había creado la imagen de un indio europeizado, más parecido a la idealización de un héroe épico o romántico, que el pobre explotado que deambulaba por los sitios más miserables de nuestra patria” (Aguinaga Zumárraga, 2002: 97). El indianismo, a pesar de ser la marca distintiva de gran parte del Romanticismo americano, fue esencialmente atópico y anacrónico, pues ni el tiempo ni el espacio históricos se vieron reflejados con fidelidad en sus anécdotas o dicciones. La realidad del indígena americano es, en la época del llamado romanticismo literario, parte de un *olvido selectivo*, cuidadosamente resguardado por los escritores oficiales del Estado nacional. En este mismo sentido, se ha dicho que “El romanticismo en América responde a una actitud sentimental del continente: algunos han visto incluso en las supervivencias de la literatura precolombina un anuncio de la predisposición del poeta americano al romanticismo” (Aguinaga Zumárraga, 2002: 97). ¿No es ya demasiado afirmar que los poetas americanos estuvieron naturalmente dispuestos al romanticismo durante décadas, embaucados por las ilusiones que la tierra fértil e inexplorada de América suscitó en su imaginación? Estas afirmaciones son otro modo de etnocentrismo, el mismo que condenó a los escritores latinoamericanos a ser colonizadores del territorio, y estar indefectiblemente condicionados por la naturaleza agreste y bárbara, de la cual eran parte sustancial los pueblos originarios. Para ellos, el indio americano

fue parte del paisaje que se debía colonizar mediante la evangelización, vale decir, que se debe nacionalizar.

A diferencia de la novela ecuatoriana, la poesía del siglo XIX se ha estudiado consistentemente. Del seno de esas reflexiones, ha surgido una conclusión difícil de rebatir: el Romanticismo en el Ecuador no prosperó como en otros lugares. Del mismo modo que hizo Isaac J. Barrera en su momento, Aguinaga Zumárraga analiza la tibieza formal y temática del romanticismo lírico ecuatoriano, y, en definitiva, explica su aire neoclásico y preceptivo como producto de la influencia de un entorno político rígido, heredero indiscutible del régimen colonial. Por un lado, se encuentra la política educativa de Gabriel García Moreno, y, por otro, el acompañamiento ideológico desde las filas de la crítica y la historia literaria de manos de Juan León Mera. El conservadurismo católico de la época se expresa de esta manera también en una literatura reaccionaria frente a la revolución romántica más radical: “En tanto, el gobierno de García Moreno reordena las instituciones culturales y da importancia a los estudios humanísticos. Además, en 1868 aparece la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* de Juan León Mera, obra que repercutiría en la formación y orientación poética de nuevos escritores. Los dos hechos recién citados ocasionan el retorno del neoclasicismo” (Aguinaga Zumárraga, 2002: 98). Este neoclasicismo, al tiempo que constituyó una plataforma ideal para el adoctrinamiento de la iglesia católica, se convirtió en una tara que impidió el surgimiento de un romanticismo consistente, cuya defensa de la autonomía creativa y la libertad individual se vería consumada varias décadas más tarde, en los poemas del llamado Modernismo ecuatoriano, décadas después de que la Revolución Liberal hubo triunfado en el país. Esta es otra evidencia que no debemos perder de vista: la novela ecuatoriana nació en un entorno social represivo y convulsionado, entre la victoria del conservadurismo y su paulatino retroceso frente al liberalismo. ¿Puede ser auténticamente romántico un autor educado en las formas más reaccionarias de la moral cristiana, que subordina la individualidad a las instituciones eclesiales? ¿No es acaso el discurso de los conservadores y liberales ecuatorianos variantes de una misma matriz cultural? Por un lado, salvo Miguel Riofrío y Juan Montalvo, ningún autor podría catalogarse como liberal radical, y aun en esos casos tendríamos que matizar. Por otro lado, incluso los liberales como Francisco Campos o los moderados como Carlos R. Tobar, son personajes esencialmente aristocratizantes y

católicos. En rigor, el Romanticismo nunca cuajó del todo en el Ecuador; no si nos remitimos al sentido original del término.

Los críticos han pretendido consagrar al Romanticismo como modelo cultural hegemónico del siglo XIX, ubicando el evento ecuatoriano en el contexto de Sudamérica, para señalarlo como uno de tantos casos. Sin embargo, estos esfuerzos no han señalado siempre las diferencias profundas que existieron entre el romanticismo del Pacífico y el romanticismo del Atlántico.⁷⁵ Para Diego Araujo Sánchez, como para la mayoría de estudiosos, el Romanticismo se extendió durante casi todo el primer siglo republicano, y persistió más allá de los albores del siglo XX. Por eso asegura: “No faltan quienes creen que, por una especial disposición del talante latinoamericano, el espíritu romántico sería una especie de rasgo constante en el desarrollo de nuestra cultura; tampoco faltan quienes nieguen la existencia del romanticismo en América y menosprecien el significado de sus realizaciones” (Araujo, 2002: 59).⁷⁶ Como se puede observar claramente, en este análisis se imponen los binarismos reductores y las oposiciones simplistas: o el romanticismo no existió o es parte consustancial del ser americano. Desde mi punto de vista, el problema no radica en que ningún tipo de romanticismo haya existido en América, o de que su influencia haya sido o no importante en la cultura literaria del continente. Se trata de que la categoría conceptual por sí misma es insuficiente y nos impulsa a este tipo de soluciones dicotómicas y excluyentes. El Romanticismo es una respuesta precaria. A pesar de mostrarse prudente al principio, Araujo Sánchez apuesta pronto por la tesis del dominio romántico en la América hispánica. No considera la posibilidad de un aparato epistemológico distinto, que explique lo que ocurrió en la región andina. Con todo, recuerda que el romanticismo en América tuvo al menos dos grandes vertientes: la del Atlántico, identificada más tempranamente con el movimiento del centro de Europa; y la del Pacífico, México y Cuba, más cercana a los autores españoles. Él mismo acepta que los “ismos” locales no se sucedieron en perfecta sincronía con los europeos, no sólo por el retraso en

⁷⁵ Cfr. Diego Araujo Sánchez, “El Romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”, en *Historia de las literaturas del Ecuador; Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 55-70.

⁷⁶ La fuente crítica de Araujo es Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, 2da. edición, Madrid, Gredos, 1967.

la recepción de los textos europeos, sino porque en general la cultura americana se caracteriza por la yuxtaposición, maridaje y convivencia de tendencias “disparas y aun contradictorias”. De todas maneras, cabe preguntarse si esta es una característica privativa de la cultura americana o una experiencia por la que atraviesan todas las culturas sometidas a los procesos coloniales. Quizá la heterosincronía a la que alude este crítico sea en Latinoamérica más acentuada que en Europa, debido a su condición poscolonial, y su multitudinaria diversidad étnica y lingüística.

A la luz de estas consideraciones, debo señalar mi desacuerdo con la centralidad o metropolitanía que para autores como Araujo Sánchez parece que tiene el romanticismo americano del Atlántico. Cuando este crítico habla de romanticismo en el continente, convierte a la Argentina y su ámbito de influencia en la metrópoli de la periferia sudamericana. A pesar de los matices que introduce, Araujo Sánchez no se aleja demasiado de la visión más canónica sobre la historia literaria. Registra a Bello, Olmedo y Heredia como los epónimos del movimiento neoclásico, al tiempo que los primeros en anunciar la llegada del romanticismo a América, a través de sus incursiones líricas, que resultaron arriesgadas y renovadoras para la época. Asimismo, data el inicio del movimiento, en estricta coincidencia con la publicación de *Elvira o la novia del Plata* de Esteban Echeverría, en 1832, dos años antes de la aparición del poema titulado *El moro expósito*, del español Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, considerado por muchos como el iniciador del romanticismo en la península ibérica. Cuando habla de las particularidades del romanticismo en Hispanoamérica, destaca que “Los escritores juntaban a su condición de intelectuales los atributos de hombres de acción” (Araujo Sánchez, 2002: 63). Pero recordemos que tal mixtura de intelectual y hombre de acción no es exclusiva ni de los americanos ni de los románticos. Basta con recordar los ejemplos de escritores barrocos como Miguel de Cervantes (1547-1616), Garcilaso de la Vega (1501-1536), Francisco de Quevedo (1580-1645), Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), Félix Lope de Vega (1562-1635), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Francisco de Aldana (1537-1575), que fueron a un tiempo poetas y militares, diplomáticos o políticos y, como tales, fueron comprometidos defensores de la integridad del imperio español. De haber nacido en América en el siglo XIX, posiblemente esos mismos poetas barrocos habrían sido considerados escritores civiles: intelectuales orgánicos de los nuevos Estados americanos. Con frecuencia olvidamos que parte de ese pasado también le pertenece a los latinoamericanos por el

lado de su herencia hispánica, y nos empeñamos en buscar razones por fuera de nuestra propia historia. Araujo Sánchez se aplica en afirmar que “En ningún otro espacio nacional tiene el romanticismo hispanoamericano tanta fuerza como en la Argentina” (2002: 63), pero no aborda el problema del romanticismo en la zona andina, en el Ecuador, precisamente.

Hemos dicho que el modo particular en que el Romanticismo penetra y “fracasa” en el Ecuador se debe en gran medida a la campaña educativa, reformadora y represiva del garcianismo. Poco importó que los autores ecuatorianos hubieran leído y citaran de primera mano a sus contemporáneos españoles y los grandes autores europeos. Todos los esfuerzos de las clases letradas se inspiraron en los estudios religiosos y la educación de cuño conservadora, instaurada por el régimen estatal y la tradición colonial, en plena vigencia todavía. Tal vez por estas razones el Romanticismo en el Ecuador fue tibio, tímido, o casi inexistente. Si la solución fuera pensar que el Romanticismo ecuatoriano fue moralista y pedagógico, por qué no pensar mejor que lo fue porque nunca existió un cabal romanticismo, sino el ecléctico resultado de la matriz barroca, que fagocitó cualquier impulso renovador. Si bien es cierto que Francisco Javier Salazar Arboleda cita a Longfellow (1807-1882) y a Goethe (1749-1842), Julio Zaldumbide a Víctor Hugo (1802-1885), Vicente Piedrahita a Thomas Gray (1716 - 1771), y Luis Cordero a Olegario Andrade (1839-1882), entre otros casos que bien recuerda Araujo Sánchez (2002: 67), también es cierto que su literatura está más cercana de la didáctica barroca y la preceptiva neoclásica, que de la libertad y anarquía románticas de sus presuntos modelos. En el Ecuador, el Romanticismo y el Neoclasicismo se cruzaron y superpusieron, aun en el caso de los considerados los más grandes autores del siglo: “El liberal y apasionado Montalvo es conservador desde el punto de vista de la lengua. Y el conservador Mera está en puesto de avanzada en su comprensión de las manifestaciones populares” (Araujo Sánchez, 2002: 69). Una vez más, no creo que los autores del XIX se hayan equivocado; simplemente respondieron a su tiempo. Creo más bien que nuestro empeño por ubicarlos en el mapa cultural, bajo los términos de la Historia del Arte europeo, nos ha impedido describir y defender sus particularidades nacionales.

Estas ideas ya las han expuesto anteriormente estudiosos como Nelson Osorio⁷⁷. No es la primera vez que ha sido señalada aquella falacia recurrente entre los críticos e historiadores de la cultura latinoamericana, de que todo arte americano es derivativo del europeo y que, por lo tanto, se puede organizar históricamente según los esquemas del paradigma de Europa occidental, sin mayores consideraciones críticas. Si bien es cierto que el influjo colonial de las metrópolis sobre las periferias determinó el predominio de ciertos entendimientos de lo que era o debía ser el arte y la literatura, no es menos cierto que las particularidades culturales de cada región y país suscitaron el surgimiento de artefactos literarios concretos, cuyas características textuales rebasan en más de un sentido la noción de periodos y escuelas estéticas. Como señala Osorio, debido al fuerte vínculo de los escritores con la vida pública, y la ausencia de una tradición literaria fuerte a la cual oponerse, el romanticismo hispanoamericano “fue más inaugural que ruptural, y tuvo un fuerte acento de identificación nacional y un marcado interés por los valores propios. Más que anti clásico fue anti español” (2000: 41-42). Y es esta última noción la que quizás se pueda aceptar como certeza absoluta y denominador común para todos los “romanticismos” del continente, escritos o no en lengua castellana: su cariz fundacional.

Esta polémica se podría saldar parcialmente, entendiendo la etiqueta del romanticismo como una designación conceptual extendida desde la Historia del Arte hacia la Historia de la Literatura y luego hacia la Historia de la Filosofía. En ese caso, funcionaría como la denominación de un horizonte cultural mucho más amplio, que rebasa los límites de las expresiones artísticas y literarias, e incluiría al pensamiento político del siglo XIX. Desde ese punto de vista, se podría afirmar que en el Ecuador existió un romanticismo muy peculiar, caracterizado por “un pensamiento católico metafísicamente trascendentalista y realista, que lo aleja de cualquier forma de idealismo filosófico.”⁷⁸ Pero, nuevamente, el problema no radica en redefinir el romanticismo para el caso ecuatoriano, sino en encontrar una designación crítica original, que explique sus particularidades. El vocablo en sí mismo no es el problema. Pensemos en el caso del cuento de Honorato Vázquez,

⁷⁷ Nelson Osorio T., *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Santiago, Universidad de Santiago-Universidad de Alicante, 2000.

⁷⁸ Cfr. Rodolfo Mario Agoglia, Estudio introductorio, en *Pensamiento romántico ecuatoriano*, “Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano No. 5”, Quito Corporación Editora Nacional/Banco Central del Ecuador, 1980, pp. 49 y ss.

que revisamos hace poco, y que sería un ejemplo de lo que ocurre con muchos otros textos de ficción de la época. Desde una definición algo laxa, que entienda el romanticismo en el sentido que estamos comentando, *Campana y campanero* podría considerarse un texto romántico. Pero al momento de ubicarlo en el contexto literario del continente, y, aún más, después de observar sus características textuales concretas, el término “romántico” podría resultar confuso. Más preciso sería hablar en ese caso de Realismo Espiritualista; es decir, de la reacción católica y conservadora contra el avance del Naturalismo a finales del siglo XIX. El origen de las ideas que están detrás del relato de Vázquez se pueden hallar en figuras tan variadas como Émile Zola (1840-1902), Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), Maurice Barrès (1862-1923), Léon Bloy (1846-1917), Francis Jammes (1868-1938) y Joris-Karl Huysmans (1848-1907), entre otros, tal como lo ha sugerido García Bernal (2011). El ecuatoriano es en parte seguidor de esa tendencia continental, que se originó como una réplica de lo sucedido en Europa. Esa corriente literaria adoptó del Realismo su ánimo de retratar la realidad, pero sublimándola, no mostrándola solamente en su decadencia descarnada como hacía el Naturalismo. Su intención era convertir a los sujetos anónimos y vulgares en héroes de la literatura y el arte, como lo hicieron Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán (Cfr. García Bernal, 2011: 184). En su relato, Vázquez se distancia de sus contemporáneos costumbristas, porque no se preocupa de los seres normales, sino de los personajes excepcionales, de enorme riqueza espiritual, confundidos entre el vulgo (Cfr. García Bernal, 2001: 185). También se desmarca de los románticos, porque no idealiza a sus personajes ni los propone como arquetipos morales. De manera que así como hacemos con este autor y este texto específico, deberíamos hacer con todos los autores y novelas, advirtiendo en cada caso a qué nos referimos con romanticismo, realismo, costumbrismo, etcétera. Pero tal resultaría ser un ejercicio agotador y poco productivo. Es más económico describir el problema, antes que obsesionarnos con acuñar un término ingenioso para designarlo.

En efecto, la noción de Romanticismo, entendida como horizonte cultural, más que como tendencia estética, ha sido muy usada por críticos literarios tan influyentes como Galo René Pérez. Más allá de su legitimidad o utilidad descriptiva, esta idea ha suscitado desde el inicio un fuerte sesgo eurocentrista:

En lugar de producirse una influencia recíproca entre los países del continente, se originó un sometimiento común a la corriente de ideas y normas estéticas de Europa. Las semejanzas y coincidencias que guardan entre sí las obras románticas hispanoamericanas no son pues fruto de un contacto directo de nuestras culturas nacionales, sino más bien de la general aproximación de ellas a una misma fuente.⁷⁹

Y tales opiniones pueden tener mucho de certeza; sin embargo, no consideran que las semejanzas entre los autores andinos podrían responder también a la influencia amerindia, así como sus diferencias con los autores del Cono Sur podrían responder a su origen étnico distinto. Este tipo de generalizaciones no se pueden superar, sino renunciando a categorías tan polisémicas, al tiempo que homologadoras, como el Romanticismo. Con demasiada frecuencia, este término ha funcionado a la manera de un comodín conceptual, tal como se puede ver en esta clase de sentencias: “Lo que se diga sobre autores colombianos, argentinos, uruguayos o cubanos es, de ese modo, aplicable también a los ecuatorianos. Y cualquier explicación de su romanticismo necesita de los antecedentes europeos” (Pérez, 1972: 160). Pero ¿y qué hay de los antecedentes vernáculos?, ¿qué de los procesos de asimilación, signados muchas veces por actitudes que resisten y reinterpretan las fuentes europeas, según las necesidades de cada caso? El término romanticismo resulta ser de nuevo una camisa de fuerza, paradójicamente imprecisa y autoritaria al mismo tiempo. Nada soluciona Pérez nominando el problema sin mirarlo en profundidad.

En defensa de esta problemática categoría, se podría argumentar que todo romanticismo es un nacionalismo, y, por lo tanto, un síntoma de la lucha de los pueblos contra los imperios que los oprimen: “El romanticismo favoreció, en el mundo, particularmente en los países –naciones– oprimidos, divididos o postergados, el despertar de un anhelo de unificación, de sentimientos solidarios entre quienes hablaban una lengua, tenían idénticas costumbres y una misma escala de valores” (Sáenz Andrade, 2002: 77-78). Pero en el caso andino, el sustrato multicultural, multiétnico y plurilingüístico de los pueblos amerindios, integrados por la razón o por la fuerza a los proyectos nacionales de las élites criollas, nos obliga a pensar que el Romanticismo en el Ecuador fue un asunto de las élites hispánicas, y en esa medida significó la consagración de un nacionalismo, en la peor de

⁷⁹ Galo René Pérez, *Pensamiento y literatura del Ecuador (crítica y antología)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

sus acepciones, pues inventó una nación allí donde no había existido del todo. Otra vez: no se puede designar bajo el término de romanticismo a fenómenos tan dispares como aquellos que acompañaron el surgimiento de los Estados nacionales americanos y los europeos, sin tomar en cuenta sus dramáticas particularidades. ¿Por qué insistir entonces en una sola categoría para denominarlos a todos? Si realmente existió un Romanticismo ecuatoriano, no fue la herramienta de un “buen” nacionalismo, sino la expresión letrada de un ejercicio colonizador, que terminó de imponer a los pueblos amerindios la lengua española, la religión cristiana y la moral occidental. ¿No se supone que el Romanticismo es el epítome de la defensa de la Libertad? ¿Qué tipo de romanticismo es herramienta de la dominación?

Finalmente, se podría argumentar en favor de la universalidad de esta categoría que todos los romanticismos, en tanto expresiones nacionalistas, se vieron obligados “a asentarse, paradójicamente, sobre bases 'importadas': es conocida la predominancia de la música alemana en la formación de los 'idiomas' musicales de Checoslovaquia, Noruega, Hungría, antes del descubrimiento del folklore” (Sáenz Andrade, 2002: 78). De allí que después de una primera retrospectiva arqueológica en busca de un pasado nacional, apareciera un segundo momento de corte eminentemente realista, cuando el costumbrismo le otorgó a la verosimilitud mimética un valor similar al que tenía la historicidad. La otra cara del costumbrismo, la del mero gusto por lo pintoresco, sería en realidad el paso previo, una fase de transición hacia el realismo, expresado como folclorismo romántico. Por el contrario, en las primeras décadas hasta mediados del siglo XIX, la diferencia entre ficción y realidad se disuelve, en favor de *la invención de la tradición*: la leyenda histórica y la historia nacional nacen precisamente en el momento del surgimiento de las primeras novelas. Casi todas las novelas que analizaremos organizan la anécdota novelesca en torno de algún valor legendario o presumiblemente histórico. La ficción novelesca opera como una alegoría de la nación. Pertenezcan o no a los subgéneros de la novela histórica, el romance o la novela ética, casi todas las narraciones que analizaremos proponen modelos de ciudadanía. En el fondo, todas son novelas éticas o de tesis. Es precisamente esta característica tan poco romántica la que incomoda a más de un crítico, hasta el punto de sazonar sus explicaciones con adjetivaciones más o menos impertinentes: “nuestro literato se siente maestro vocacional: si se ha de señalar un elemento estilístico —e ideoló-

gico— que vuelve pesada la lectura de una novela del siglo XIX en el nuestro, es la *machacona manía del consejo*, que recuerda a Sancho y su pasión por los refranes y, más cerca, a las *maternales señoras* de provincia de hoy en día, *rebosantes de 'sabiduría popular'*” [El énfasis es mío] (Sáenz Andrade, 2002: 79). Estos desajustes del estándar romántico europeo son vistos como deficiencias, antes que como necesidades contextuales y virtudes del decoro literario de la época o, mejor aún, como productos de la evolución literaria local.

Está visto que las características del llamado romanticismo ecuatoriano responden a condiciones sociales muy propias de la región andina, que en ningún momento debemos perder de vista. Un claro ejemplo de ello es la presencia precaria y tardía de la imprenta, manipulada en un inicio por el Estado y la Iglesia. El que una orden religiosa haya introducido la imprenta en el país habla del espíritu confesional de la *paulatina revolución* (entiéndase este oxímoron como expresión del grado de intervención que tuvo el clero en la modelación del proyecto nacional ecuatoriano) ocurrida en el siglo XIX: “lo arduo de la empresa estuvo en manos de los jesuitas, pero conseguidas, al fin, las cédulas del caso, la imprenta inició su brillante trayectoria por quienes en ella intervinieron: autoridades coloniales, frailes, los propios jesuitas, próceres y gente de armas, autoridades eclesiásticas y seculares, hombres de pensamiento y acción e impresores y tipógrafos.”⁸⁰ Tanto peso tuvo la presencia del clero, incluso entre los mismos liberales, que, hasta el más radical de sus ideólogos, José Peralta, inició su combate político detrás de las trincheras de la prensa católica, defendiendo la importancia de la religión y la Iglesia, antes de sumarse a las causas alfaristas y sufrir por ellas una auténtica transformación espiritual. La novela de Peralta, titulada *Soledad*, es ciertamente un discurso de corte realista y panfletario, en muchos sentidos ajeno a la noción más originaria del Romanticismo. Así podríamos y deberíamos analizar cada caso nacional, y no clausurando el debate, arguyendo la absoluta sumisión de los autores latinoamericanos a los cánones europeos, como hicieron en su momento Pérez y otros críticos ecuatorianos. De manera que, para terminar de explicar

⁸⁰ Antonio Lloret Bastidas, “El periodismo en el periodo”, *Historia de las literaturas del Ecuador; Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 287-288.

mi postura, y justificar mi decisión de renunciar al método generacional y al escollo conceptual del romanticismo, mostraré lo difícil que resulta encerrar en esta categoría incluso el ideario de uno de los autores epónimos del siglo, Juan León Mera.

Podríamos empezar la discusión preguntando si Juan León Mera es realmente un autor romántico, o si la impronta neoclásica de su obra lo convierte en un ejemplo de eclecticismo. Para responder esta pregunta, deberíamos primero discutir cuál es la esencia del Romanticismo. Por este camino ha marchado ya la crítica literaria ecuatoriana:

La irrupción del *Romanticismo* en el último tercio del siglo XVIII operó algo parecido a una revolución copernicana en el ámbito de la teoría literaria y de la estética en general. El centro de atención dejó de ser la relación universo/poema, para girar hacia la relación entre el 'espíritu del poeta' y el poema. Ya no se concebía ni definiría la poesía como imitación de la naturaleza, sino como expresión del sentimiento del poeta.⁸¹

Mera no es en estricto sentido neoclásico ni romántico, pues, si bien cree por un lado que la naturaleza determina al hombre y por lo tanto hace del poema una imitación del universo, cree por otro lado que la literatura es expresión de la personalidad de ese hombre, que vive en comunidad, y por lo tanto el poema es en alguna medida también expresión de la sociedad que lo cobija. En consecuencia, la relación universo/poema está mediada por la presencia humana, que no es meramente sombra de la individualidad, sino producto de la interacción social. Esta compleja relación entre naturaleza, sociedad y poema es la que interesa a Mera, y hace de su ideario algo más que un manifiesto romántico o una actualización local del romanticismo.

Del mismo modo, podríamos decir que las actitudes academicistas de Mera no son un simple neoclasicismo reaccionario, sino la mezcla de una incompatibilidad ideológica y temporal. En primer lugar, debemos considerar que el romanticismo que llegó a América, y al Ecuador especialmente, pudo resultar un fenómeno algo desgastado o anacrónico para las necesidades expresivas de los letrados nacionalistas. En segundo lugar, el Romanticismo sin más, tal como se manifestaba en la época de Mera, no era del todo

⁸¹ Manuel Corrales Pascual, "Juan León Mera, crítica e historia literaria", en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, p. 15.

funcional para la edificación del ideario de la nación ecuatoriana, pues debía pasar primero por el tamiz ideológico del conservadurismo católico. “Parece ser que por los años en que Juan León Mera revisaba la producción literaria ecuatoriana y pergeñaba su *Ojeada*, del Romanticismo solo quedaba un sentimentalismo amargo y decadente que él repudiaba sin contemplaciones” (Corrales Pascual, 1995: 16). Tal decadentismo, que vendría en un momento dado en la obra de los simbolistas franceses y algunos modernistas hispanoamericanos, no armonizaba con el optimismo y la seguridad que el esfuerzo de fundar una nación nueva requería. Lo dice explícitamente Mera en varios momentos de su *Ojeada*, que podríamos resumir en expresiones tales como “escuela sentimental y llorona tan a la moda en el día” o “esa peste de melancolía que sin causa ha invadido el mundo literario”, entre tantas otras. El “romanticismo” de Mera es muy peculiar porque constituye una reinvención estética, inspirada por una necesidad política muy precisa: su labor literaria es consustancial a su visión nacionalista. Mera no es de ninguna manera un romántico puro, aunque lo aparente en *Cumandá* y en su labor de folclorista, y tampoco es un neoclásico puro, aunque así aparezca cuando pontifica como ensayista y preceptista literario.

Se podría afirmar que su ideario se basa en una estética de origen romántico: en su opinión, la esencia de la poesía radica en el arquetipo de la naturaleza, y su manifestación lingüística en el poema es antes que nada un instrumento. En otras palabras, para Mera el lenguaje poético permite a los escritores hacer asequible a todos los hombres aquello inefable que habita en el universo en conexión con Dios, que más que la poesía misma, en términos metafísicos, se conoce como “lo poético”. Para Mera, esta conexión con lo eterno o sublime significa que “Belleza es poesía, bondad es poesía, todo aquello que gratamente impresiona y conmueve al ser humano puede ser llamado poesía” (Corrales Pascual, 1995: 20). No obstante, se debe observar que la factura neoclásica de la obra crítica de Mera existe para modular el ímpetu individualista del romántico que habita en él en tanto poeta. La inspiración, noción romántica esencial e irrenunciable, debe pasar por la censura ideológica del fiel católico, mediante instrumentos propios de la academia y la escuela clásica. La inspiración le permite al poeta entender el universo de un modo más amplio que sus semejantes, pero, una vez hallado el fruto del rapto de las musas, debe someterlo “a medida y juiciosa disposición” (Corrales Pascual, 1995: 23). El mismo Mera está consciente de la doblez y complejidad de su propuesta, como cuando califica

su actitud de “racional entusiasmo” o “juicioso fervor” (1995: 23). Estos oxímoros expresan a la perfección el juego de simulaciones, superposiciones y contradicciones que definen su ideario.

Si quería cumplir con su propósito político de fundar una nación, Mera no podía entregarse al raptó estético que definió a los románticos, ni tampoco imitar sin rubor las maravillas del mundo entregado por el Creador a los hombres. Debía hallar un paradójico justo medio. Para él, sólo “la observación constate de la naturaleza” incógnita e inédita de América le daría al hombre americano una nueva voz. La poesía como imitación, al estilo de los clásicos, pero imitación entendida como canon que encauza la inspiración individual. Por eso la dicotomía fondo/forma, tan típica de los neoclásicos, es también esencial en Mera, como lo explica en el capítulo XIX de su *Ojeada*, titulado muy claramente: “¿Es posible dar un carácter nuevo y original a la poesía sudamericana?”. Su estética es paradójica, más que contradictoria: “Mera sabe muy bien que existe una estética de la imitación y una estética expresiva. Sabe también que la primera es la llamada *clásica* [...] y la otra es *romántica*. Pero expresamente se niega a aceptar la división tajante entre clásicos y románticos. En la práctica lo veremos utilizar criterios de una y otra tendencia, según el asunto que en sus críticas quiera poner de relieve” (Corrales Pascual, 1995: 27). Precisamente esta adecuación al momento hace de la obra de Mera un conjunto heteróclito, al cual el membrete de romanticismo le queda muy corto. Nuevamente,

Aquí es donde la teoría mimética y la expresiva adquieren nuevo sentido: la naturaleza que el poeta vive y contempla, es la naturaleza americana, tan distinta de la europea [...] Ese mundo, tanto material como espiritual, es el que ha de pasar al interior de los poetas a través de la contemplación y de la reflexión y se ha de verter después en las obras. (Corrales Pascual, 1995: 29)

Podríamos incluso discutir si el ideario de Mera inclina su balanza más del lado romántico que del neoclásico, si tomamos en cuenta que “El programa o proyecto del que

hablamos contiene estas cinco grandes líneas de reflexión: naturaleza, historia, costumbres, lengua y religión.”⁸² A través de ellas, Mera encuentra señas estables de una identidad nacional posible, frente a una constante recreación y formulación, sujeta a los cambios históricos. Así, pues, la naturaleza imprime en los hombres un “color original” que llega a constituir parte de su ser: “El modo de ser del hombre se configura de acuerdo con el suelo que pisa” (Pazos Barrera, 1995: 11). La religión cristiana salva a los hombres de la mentira y el error e instauro la verdad y la justicia de Dios. La historia la hacen los héroes, sujetos excepcionales, que son “el alma de su época”. Las costumbres se arraigan tanto en los pueblos que pueden pasar siglos antes de que cualquier condición pueda modificarlas. Y la lengua, vale decir la literatura, es la expresión natural de ese pueblo. La combinación de estos cinco factores brinda a cada nación su identidad.

El aporte de Mera consiste en creer que la originalidad de la literatura americana se ve mermada por el ánimo de imitación de lo europeo, que dominaba a los autores de su época. Pero la originalidad por la que pelea Mera debía ser del orden del contenido, antes que de la forma: Mera sigue con disciplina los preceptos clásicos y usos de los poetas españoles, con la misma convicción con la que intenta introducir en la tradición hispánica contenidos referentes a la cultura, la historia y la geografía de América. Su afán de introducir en el acervo del español vocablos provenientes del quichua tiene mucho que ver con este propósito: los nuevos contenidos debían expresarse en nuevas palabras. La originalidad de la literatura nacional ecuatoriana que Mera estaba ayudando a fundar era más bien la consecuencia de un nuevo lugar de enunciación, antes que la copia de modelos extranjeros. Por eso la centralidad de la naturaleza en el proyecto de Mera es mucho más que una consecuencia de su romanticismo, es el origen mismo de su ideario. Mera tiene una visión determinista de la naturaleza: condiciona la cultura, condiciona al individuo. De ahí que la dicotomía civilización-barbarie no se exprese tajantemente en su caso, puesto que es la naturaleza benévola la que trasuda en sus páginas literarias y no la naturaleza como habitación de la barbarie. En consecuencia, la tan recurrida dicotomía civilización-barbarie, propia del romanticismo del Cono Sur, define sólo parcialmente la estética de Mera. ¿Dónde queda entonces el poder irrefrenable del ánimo individual del típico

⁸² Julio Pazos Barrera, “El ideario romántico de Juan León Mera”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, p. 10.

sujeto romántico? Ciertamente, se ve mermado; primero, por las condiciones naturales, y constreñido después por la mediación de la Iglesia y el Estado.

Como se ve, no existe una etiqueta del todo adecuada para designar el eclecticismo de la obra de Mera. En tanto fue esencialmente un hombre conservador y católico, en su obra ensayística reacciona contra los grandes autores románticos, que fueron todos esencialmente ilustrados liberales. Si bien no tira sus dagas directamente contra Goethe, Hugo, Byron o Lamartine, sí lo hace contra los ecuatorianos que los emulaban, y que en su época fueron prácticamente todos. En su *Ojeada*, Mera sigue la huella de fray Vicente Solano, feroz ideólogo antiliberal, y se posiciona como crítico literario basando sus criterios en el juicio moral de los autores o el contenido inapropiado de sus obras. De ahí que podamos encontrar entre Solano y Mera similares fuentes críticas, como el historiador católico César Cantú, que “introdujo los episodios bíblicos como textos históricos a la par que documentos de los historiadores clásicos.”⁸³ Mera desprecia continuamente a los filósofos de su tiempo, pues “parte del centro de la fe católica y al dirigir su pensamiento, ya sea a la poesía quichua, o a la poesía popular o al paisaje americanista, lo hace para cubrir esos objetos de interés con la uniformidad de su dogmatismo” (Ponce Ortiz, 2009: 193). Un ejemplo de tal dogmatismo se encuentra en su crítica a los excesos del barroco, que Mera creía innecesarios, precisamente por ser dispendios o desperdicios propios de la vanidad. La afirmación de la individualidad, tan valiosa para los románticos, no está en ninguna parte de la obra de Mera. En la *Ojeada*, se presenta como crítico anacrónico, porque denuncia el supuesto mal gusto de Góngora y Gracián, y por lo tanto repudia a su mayor imitador “ecuatoriano”, Jacinto de Evia. Asimismo, tampoco se puede afirmar que Mera sea un crítico literario neoclásico sin más, porque su marco de referencia es muy anterior, pues se trata de la *Poética* de Luzán, de 1737: “Que el texto de Luzán fuera escrito 130 años antes que sus ensayos críticos, y que además Luzán estuviera reprendiendo a poetas muertos entre 1627 y 1658, esto no es importante para Mera” (Ponce Ortiz, 2009: 204). Deliberadamente anacrónica, la visión de este autor no puede ser calificada de romántica o neoclásica, al menos no desde un ejercicio intelectual que renuncie a las muletillas conceptuales y metodológicas.

⁸³ Esteban Ponce Ortiz, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, Primera edición, Buenos Aires, Corregidor, 2009, p. 191, en nota al pie.

Quizás el fondo del problema se encuentre en que Mera no quiso o no pudo renunciar a los beneficios del pensamiento ilustrado, y no encontró una solución consistente al criticar el origen liberal de ese pensamiento, que más temprano que tarde enfrentó y contradujo sus creencias religiosas. No supo dónde localizar la “superioridad espiritual” de la literatura que propuso: “si la atribuye a la tendencia más conservadora del romanticismo europeo siente que está traicionando su americanismo, si la atribuye a las novelas de Fenimore Cooper es reconocer en el liberalismo la ventaja creativa de la que carece el pensamiento conservador” (Ponce Ortiz, 2009: 210). Si la literatura de Mera se define por su afán de anular toda sensualidad, todo trance lúdico y toda racionalidad crítica, mediante la censura de cualquier “rasgo de impiedad, duda religiosa o cualquier aproximación a un pensamiento materialista” (Ponce Ortiz, 2009: 205), la categoría de romántico no es solamente insuficiente, sino del todo impertinente: “Se podría decir que Mera intentaba producir más bien una especie de 'neorenacimiento criollo' en el que, sin negar la exuberancia americana, se la sometiera al equilibrio de una fe simple, más que una racionalidad refractante como la de Bello, Echeverría o Caro” (Ponce Ortiz, 2009: 196-197). En tanto funcionó como uno de los brazos ideológicos del proyecto conservador de Gabriel García Moreno, la obra literaria de Mera se fundó sobre tres pilares: la restauración política, religiosa y estética de muchas ideas anteriores al proceso independentista (Cfr. Ponce Ortiz, 2009: 198).

La literatura de Mera expresa sobre todo una ideología de clase: por un lado, de la clase terrateniente, entonces en proceso de perder el poder político; y, por otro lado, de la burguesía emergente, “orgullosa de no tener necesidad de pensar porque le bastaba la inmovilidad satisfecha en la que se quería ver reflejada” (Ponce Ortiz, 2009: 214). Esta suerte de cerco ideológico, que encerró durante décadas la literatura nacional ecuatoriana, empezó a romperse con el triunfo de la Revolución Liberal. Sin embargo, sus consecuencias en el desarrollo de la cultura literaria persistieron, en la forma de una natural resistencia de los críticos literarios a todos los cambios que supusieran un atentado contra el *decorum* retórico heredado de la estética neoclásica y la ética conservadora. Manuel J. Calle es un claro ejemplo de ese legado: fue un crítico radical de los primeros escauceos

modernistas en el Ecuador,⁸⁴ a pesar de haber sido un polemista identificado con las causas liberales. Del mismo modo, cuando décadas más tarde, ya en el siglo XX, los gustos modernistas calaron entre las élites letradas, una parte importante de ellas vio en los jóvenes poetas a un puñado de inmorales evasivos, que no se comprometían con la realidad de su entorno social inmediato, como se suponía debía hacer todo buen literato, patriota y militante por definición. El sentido moral del ejercicio literario (no solamente ético ni estético), en los términos en que Mera y sus coetáneos lo entendían, subsistió entre los novelistas liberales y en los primeros libros de los llamados realistas sociales. El sentido cívico de la escritura literaria de ficción en el Ecuador tiene un remoto origen cristiano católico, aun para aquellos que, desde el liberalismo, primero, y desde el socialismo, después, pretendieron inaugurar otro tipo de literatura nacional, complementaria u opuesta a la que Mera y sus contemporáneos fundaron.

De uno u otro modo, los lectores de Mera han intuido antes que nosotros el cariz heteróclito de su escritura, pero no se han animado del todo a sacarlo de la órbita polivalente del Romanticismo. Mera transita su camino desde aquel lejano referente europeo hasta llegar a un incipiente realismo, que tampoco lo convence como instrumento idóneo de su proyecto político y literario. Bastaría con recordar las palabras de los mismos narradores de Mera, para constatar su voluntad apologética y determinante, contraria a los ideales románticos de aquellos años, aun en sus novelas breves, tenidas como antecedentes del costumbrismo y el realismo en el Ecuador, por más de un crítico. En *Un matrimonio inconveniente* podemos leer pasajes como el siguiente, compuestos de juicios morales antes que de retratos sociales:

“¡Qué joven tan estimable el Fulano! ¡Qué inteligente, qué juicioso! Con un bañito de Europa no habría más que hacer para tenerlo redondo.”

⁸⁴ Cfr. Manuel J. Calle (Director), *Revista de Quito. Semanario de política, literatura, noticias y variedades*, Tomo I, Quito, Imprenta de “El Pichincha”, 1898. En el número II del 12 de enero, dice: “al considerar locuras y ñoñeces que los jóvenes *bohémios* (como ellos se titulan) de Guayaquil publican, creyéndolas *decadentismo* y *modernismo*, cuando no son sino un puro *barbarismo* con mucho de *solecismo*, me ha hecho la pregunta de si real y verdaderamente estaremos en plena decadencia... sin haber llegado nunca al apogeo” (64). Esto demuestra la resistencia que tenían los periodistas y académicos de la época frente a las tendencias expresivas modernistas que empezaban a filtrarse en el ambiente literario, al considerarlos innecesarios afrancesamientos, producto de la ignorancia y la novelería.

En efecto, á muchos sienta bien ese bañito, cuando para que le reciban se han tomado muchas precauciones: prepararlos con una bien fundada y seria educación religiosa y moral, acostumbrarlos a la moderación y economía, darles por compañero un mentor cristiano, etcétera. Pero si aquí mismo (lo cual ¡ay! es tan común) se ha descuidado de nutrir á un joven con sanas ideas y sentimientos generosos y delicados, y después se le llena la bolsa, y completamente solo y libre se le envía más allá del Océano y pone en el centro de aquel otro mar de placeres, lujos, voluptuosidades y tentaciones de todo género que se llama Sociedad Europea, ¿qué ha de suceder? (Mera, 1874c: 68)

En esta novela hallamos fácilmente las fuentes no católicas de Mera: por ejemplo, Sir Walter Scott, cuando el narrador nos cuenta que el personaje de Luisa toca una pieza de la ópera titulada *Lucía de Lammemoor*, conocido drama trágico en tres actos, con música de Gaetano Donizetti y libreto en italiano de Salvatore Cammarano, basado en la novela del autor inglés, *The Bride of Lammermoor*. Asimismo podemos leer que detrás de las sentencias y comentarios del narrador se encuentran las figuras filosóficas y teológicas más destacadas del cristianismo de la época, tales como Jacques Benigno Bossuet, obispo del siglo XVIII, defensor de la doctrina del origen divino de la autoridad.⁸⁵

Se ha dicho también que Mera es el padre del realismo en el Ecuador, porque fue supuestamente el primero en abordarlo, “partiendo desde el estadio primerizo de los 'cuadros de costumbres'”⁸⁶. Un antecedente del costumbrismo los hallamos al interior de su misma obra, en 1872, en la sección de folletín del periódico *La Prensa* de Guayaquil, en donde Mera empezó a publicar un texto titulado *Los novios de una aldea ecuatoriana. Ensayo de una novela de costumbres*, que interrumpió luego de 18 entregas.⁸⁷ Con esa narración, Mera se sumó a otros hispánicos que empezaron a publicar este tipo de litera-

⁸⁵ Cfr. Susana Aguinaga Zumárraga, “Estudio Introductorio”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección Antares n° 147”, Quito, Libresa, 1999.

⁸⁶ Hernán Rodríguez Castelo, “Juan León Mera, padre de la novela realista ecuatoriana”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, sin fecha (circa 1974), pp. 5.

⁸⁷ Juan León Mera, *Los novios de una aldea ecuatoriana. Ensayo de una novela de costumbres*, en *La Prensa*, Guayaquil, 1872, números 20 (15 de febrero), 21 (17 de febrero), 23 (22 de febrero), 25 (27 de febrero), 26 (29 de febrero), 28 (15 de marzo), 29 (7 de marzo), 33 (16 de marzo), 34 (19 de marzo), 36 (23 de marzo), 40 (2 de abril), 53 (2 de mayo), 54 (4 de mayo), 56 (9 de mayo), 59 (16 de mayo), 60 (18 de mayo), 62 (23 de mayo) y 64 (28 de mayo).

tura: *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, *La navidad en las montañas* (1871) de Ignacio Manuel Altamirano, *El diablo en México. Novela de costumbres* (1859) de Juan Díaz Covarrubias, y *Durante la reconquista: novela histórica* (1864-1897) de Alberto Blest Gana. Incluso algunos críticos han visto en Mera a un precursor del indigenismo ecuatoriano, y nada menos que en su novela *Cumandá*, por cuatro características que de una u otra forma se van a repetir en las novelas de la primera mitad del siglo XX: “(1) Carácter documental, (2) presencia comentadora del autor, (3) evocación del ancestro, (4) la justicia al servicio del poderoso.”⁸⁸ De todas ellas, me ocupo por ahora del carácter documental y la evocación del ancestro.

En primer lugar, las fuentes documentales de Mera se pueden hallar en los escritos históricos de su amigo y coetáneo Pedro Fermín Cevallos, quien reseñó los levantamientos indígenas de finales del siglo XVIII e inicios del XIX a los que Mera alude en su novela, para darle un anclaje histórico que le ayude a construir la verosimilitud. La alusión de Mera a la crueldad de los obrajes, descrita en el Capítulo VI, se puede hallar también en las *Noticias secretas de América*, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, publicadas en 1826, libro al que seguramente tuvo acceso el escritor ambateño. La causa inmediata de los levantamientos a los que alude Mera en su novela es la cobranza del diezmo sobre las hortalizas. La rudeza con que las autoridades estatales aplacaron la rebelión está también reseñada en el texto novelesco. Mera apenas modifica una de los nombres de las mujeres que hicieron parte del levantamiento, y que se distinguieron por su liderazgo: Lorenza Peña, Jacinta Juárez y Lorenza Huamanay, que en la novela es llamada Lorenza Avemañay. Esta última referencia histórica le sirve también al narrador para advertir al lector de la conocida fiereza y valentía de las mujeres indígenas: rasgos fuertes que luego traslada a su personaje Cumandá.

En cuanto a la evocación del ancestro, “El contacto entre las razas indígena y española en el momento de la conquista ha sido vista por los novelistas ecuatorianos, de una forma más o menos explícita, como un conflicto de dos razas que desemboca en el despojo de la raza indígena por parte de los conquistadores. Al mismo tiempo, y en esa

⁸⁸ Manuel Corrales Pascual, “Cumandá y las raíces del relato indigenista ecuatoriano”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 121-122.

perspectiva, parecen recalcar los rasgos típicos de cada una de las dos razas en conflicto” (Corrales Pascual, 1979:128). Este rasgo temático inicia con Mera y llega a la obra de novelistas tan distantes como el Jorge Icaza de *El chulla Romero y Flores* (1958) y *Atrapados* (1972). La huella de Mera no es la del maestro que lega un género literario a sus compatriotas, o la de un genio que crea escuela, pero sí es la herencia de quien usa primero cierta forma expresiva con un fin específico. Aquello de que el típico novelista ecuatoriano es el anti-Mera, como aseguraba Ángel F. Rojas, dista mucho de ser cierto, y es el mismo crítico Rojas, en tanto novelista célebre del Realismo Social ecuatoriano, uno de los herederos de esta dicción y este tema nacional literario: el encuentro de dos razas contado por un narrador editorial, que comenta el mundo ficticio desde un punto de vista ideológico muy claro y con una dirección proselitista muy firme. La diferencia más notoria entre Mera y sus remotos “herederos” realistas radica en que, en las novelas de los narradores del siglo XX, “Ya no son las dos razas vistas 'desde afuera', ni la evocación de los antepasados juzgada por el narrador como algo parecido a un objeto importante, pero siempre en cierto modo ajeno; ahora la evocación del ancestro la vive el propio personaje 'desde adentro' y se transforma en conflicto íntimo. Es el hecho del mestizaje experimentado como una realidad existencial” (Corrales Pascual, 1979: 130).

Este traslado del contenido ideológico desde el territorio del narrador hacia el terreno del personaje es uno de los cambios más importante de este modo “nacional” de hacer literatura de ficción. La huella de Mera permanece indeleble. En las palabras de los personajes de la mayoría de novelas ecuatorianas, subsiste la vocación que les dio origen en el siglo XIX: la edificación simbólica y moral de la nación. Pero el nacionalismo, en el caso de los latinoamericanos, no es una preocupación exclusiva ni original de los románticos. El discurso heteróclito de Mera se alimenta de diversas tendencias, y las utiliza del modo que más le conviene a sus intereses políticos. Dicha actitud es permanente en los autores que le suceden. Estas conexiones genealógicas son mucho más importantes que el debate sobre el romanticismo o la ubicación generacional de sus autores, porque nos ayuda a comprender el modo en que la narrativa de ficción nace como un discurso nacionalista y acompaña la fundación del Estado nacional ecuatoriano. El nacionalismo no se puede identificar sin más con el romanticismo, porque el nacionalismo es una actitud que fagocita lo que precisa, y se vale de cualquier estilo, escuela o tendencia estética para conseguir sus fines. Este carácter nacionalista y suplementario de la novela del siglo

XIX, que intenta corregir o rellenar los vacíos dejados por los discursos de la Historia, la Jurisprudencia, la Geografía, es el que nos tendrá cautivos a lo largo de la presente investigación, y el que explicaré en el siguiente y último apartado de este primer capítulo.

La novela como discurso fundacional de la nación ecuatoriana

Entender la novela como uno de los mecanismos de la *invención de la tradición* y “suplemento narrativo” de la historia nacional, nos libra de tener que insistir en el método generacional y el subsecuente encierro dentro de los límites ambiguos del llamado Romanticismo hispanoamericano. Desde nuestra perspectiva, la novela surge en el siglo XIX como complemento de un relato nacional escrito sin suficientes evidencias científicas, que apenas estaba empezando a elaborarse. La novela se constituye por esa razón como “la oportunidad de dirigir esa historia hacia un futuro ideal”,⁸⁹ que no podía ser diseñado de otra manera. Fue Andrés Bello quien sugirió en un ensayo titulado primero *Modo de estudiar la historia* (1848) y luego *Autonomía cultural de América*, que, frente a la falta de evidencias documentales y arqueológicas, resultaba imposible escribir una historia con pretensiones científicas: “Cuando la historia de un país no existe sino en documentos incompletos, esparcidos, en tradiciones vagas, que es preciso compulsar y juzgar, el método narrativo [es] obligado. Cite el que lo niegue una sola historia general o especial que no haya principiado así.”⁹⁰ La novela sirvió para cubrir aquellos resquicios que los discursos de la Historia y la Jurisprudencia no podían ocupar, y que, además de ser vacíos históricos y políticos, eran silencios éticos o morales, y carencias sentimentales comunitarias o personales. La nación debía inventarse como un complejo de acontecimientos del pasado, a la par que como un conjunto de aspiraciones intelectuales y emocionales, que los discursos de la Ley y la Historia no podían afrontar con sus instrumentos discursivos.

⁸⁹ Doris Sommer, “Un *romance* irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 108.

⁹⁰ Andrés Bello, “Modo de estudiar la historia”, en *Obras completas*, volumen XXIII, Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981, p. 241. Citado por Sommer (2010: 108), quien anota que este ensayo fue originalmente publicado en *El Araucano* n° 913, Santiago, 4 de febrero de 1848, y reeditado como “Autonomía cultural de América”, en *Conciencia intelectual de América*, editado por Carlos Ripoll, Nueva York, Eli-seo Torres, 1966.

La novela latinoamericana nació como vehículo de una nueva sensibilidad e imaginación nacional. Las élites criollas intentaron recuperar el control de esa nueva sensibilidad e imaginación original, que el régimen colonial había solapado, prohibiendo la publicación e importación “de todo material de ficción en las Américas. Ya fuese debido a su propia visión católica utópica del Nuevo Mundo o por razones de seguridad, España trató de controlar la imaginación de los colonizados” (Sommer, 2010: 109). Esta nueva sensibilidad tiene varias dimensiones, y una de ellas es la identidad entre Eros y Polis, entre el amor pasional y el patriotismo: “Las novelas más modernas, a veces llamadas 'romances', aparecieron recién a mediados de siglo, una vez obtenida la independencia y en un momento en el cual el desafío era la consolidación nacional. [...] el país y la novela nacieron juntos [...] otra razón igualmente válida para explicar la ausencia de novelas antes de la independencia” (Sommer, 2010: 109-110). Pero esta nueva imaginación y sensibilidad americana empezó a gestarse desde el inicio mismo de la conquista y colonización del continente. El origen de la narrativa latinoamericana se encuentra en textos que oscilan entre la historia y la ficción: las Crónicas de Indias, los Diarios de Colón, las cartas de los adelantados y conquistadores españoles. El origen de este tipo de novelas es americano, antes que europeo. Si existe una forma narrativa propiamente latinoamericana, que sea “expresión independiente y local” (Sommer, 2010: 108), es la novela entendida como “suplemento narrativo” de la historia. De ahí que las lecturas de muchos críticos e historiadores ecuatorianos resulten insuficientes, porque explican todo desde la irradiación del Romanticismo europeo en América.

Como en ninguna otra parte del mundo en el siglo XIX, en Latinoamérica la novela operó como manifiesto político y herramienta pedagógica de las élites criollas. “En 1947, el historiador argentino, futuro general y presidente Bartolomé Mitre publicó un manifiesto que promovía la producción de novelas constructoras de la nación” (Sommer, 2010: 108). En el prólogo a su novela *Soledad*, Mitre se quejaba de que América del Sur no poseyera una gran cantidad de novelistas, lo que indicaba “inmadurez social y política, porque, observa, las buenas novelas son la más alta expresión de cualquier nación (en su lista de grandes novelas figura *La Iliada*)” (Sommer, 2010: 108). Este nuevo tipo de novelas “le enseñaría al pueblo su historia, sus costumbres apenas formadas y las ideas y los sentimientos modificados por el modo de ser político y social” (Sommer: 2010: 108).

Esos nuevos modos de ser y sentir debían convertirse en consensos sociales que reconciliaran las diferencias de clase, etnia, región o partido político, mostrando las distintas facciones “como amantes que se atraen 'naturalmente' y que son el uno para el otro. [...] En términos ideales, eran un discurso hegemónico del sector más 'ilustrado' de determinado país, es decir, el sector que prometía responder a los deseos de un amplio electorado nacional” (Sommer, 2010: 113).

Parte de la evidencia de que las novelas expresan el consenso de las élites criollas, que es en el fondo un consenso de blanqueamiento cultural: “Una elite blanca [...] debía convencer a todos –desde los terratenientes y los mineros hasta las grandes masas de indios, negros y mulatos– de que el liderazgo liberal uniría a las razas y regiones tradicionalmente antagónicas en una nueva prosperidad” (Sommer, 2010: 113). De ahí que muchas novelas se fundamenten en “matrimonios ideales contraídos entre blancos e indios”, en una suerte de “romance interracial”, que redimía “a las razas 'primitivas' a través de la cruce de razas y el blanqueo ideológico” (Sommer, 2010: 114); es decir, mediante la evangelización y castellanización. Así ocurre en *Cumandá* de Juan León Mera y en *Naya o la Chapetona* de Manuel Belisario Moreno. Excepto porque el “liderazgo liberal” al que se refiere Sommer es suplantado en estas novelas por el liderazgo institucional de la Iglesia, a través de la defensa de los principios católicos más conservadores. De manera que la peculiaridad de las novelas latinoamericanas en relación con las europeas, en el caso del Ecuador, es aún más acentuada o excepcional.

La novela de romance representa la nación en ciernes en el tropo del matrimonio entre dos jóvenes castos, cuya unión conyugal representa “la unificación nacional” (Sommer, 2010: 114). Esta codificación de los factores políticos en términos eróticos nos libra de distinguir “entre épica y romance [...] entre construcción de la nación y sensibilidad refinada” (Sommer, 2010: 115). De manera que la nación representada como un gran matrimonio, como una alianza sentimental, establece el romance como “la marca genérica de la ficción del siglo XIX” (Sommer, 2010: 120), al tiempo que fija en el imaginario social una analogía perfecta entre la nación y la familia. Si bien estoy de acuerdo con Sommer en que esta identidad entre historia sentimental y destino de la nación volvía aquellos libros “particularmente americanos”, debo señalar que los tropos de la nación presentes en las primeras novelas ecuatorianas no se reducen al matrimonio y la familia. En tanto novelas esencialmente morales o éticas, todas novelas de tesis, al fin y al cabo,

construyeron modelos de ciudadanía que imaginaban una nación más allá del núcleo familiar, en las instituciones estatales representadas en una lista de modelos entre los que se incluyen la esposa ejemplar, el mártir cristiano, el héroe de guerra y otros tantos que revisaremos en detalle. Además, en el caso de las novelas ecuatorianas, el matrimonio casi nunca se consuma, debido a las vicisitudes que imponen las guerras civiles y agitaciones políticas, o porque alguno de los protagonistas se rebela contra un matrimonio arreglado o injusto. A raíz de esta constatación, quizá no sería demasiado afirmar que los romances son imperfectos y escasos en las novelas ecuatorianas, porque atestiguan el nacimiento convulso o fallido de una nación, que se consolida como proyecto político recién con el triunfo del Liberalismo alfarista, después de 1895. Esta podría ser una de las conclusiones de esta vía interpretativa. Asimismo, la presencia y hegemonía de géneros novelescos “menos” modernos que el romance, como la hagiografía, podrían ser síntomas de que la mayoría de las primeras novelas ecuatorianas formaron parte de una maquinaria de retrogradación, que resistió la paulatina entrada de las ideas liberales. A pesar del carácter anacrónico de alguna de ellas, son todas expresiones de la sensibilidad e imaginación nacional, que se gestaba al interior de las élites criollas.

En el caso ecuatoriano, incluso las novelas que prescinden de los elementos del romance comparan las historias personales con el destino de la nación. Mal haríamos en reducir la nación imaginada en las novelas a los tropos del matrimonio y la familia. De manera que tomamos con prudencia que el matrimonio entre Eros y Polis haya funcionado en el Ecuador, tal como lo vislumbraba el novelista mexicano Ignacio Altamirano, cuyo programa Sommer describe en detalle: en primer lugar, se encuentra “La novela histórica, con raíces en la épica clásica”; en segundo lugar, el costumbrismo, pues “insistiendo en que en los mitos y tradiciones locales había una auténtica verdad histórica [...] Sería un gesto claramente antipatriótico ignorarlos a favor de una moda europea”; y, finalmente, “Las historias de amor ocupan el último lugar de la clasificación de Altamirano, quizás porque descienden de las obras obscenas de Apuleyo y Petronio, aun siendo más castas las ocasionales historias de amor griegas.”⁹¹ De esas últimas historias de amores inmaculados entre príncipes y hermanos desciende indiscutiblemente la *Cumandá* de Juan

⁹¹ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, [1993] 2004, pp. 290-291.

León Mera. Remontándonos aún más en el tiempo, resulta que la novela ecuatoriana canónica del siglo XIX es irrefutablemente una heredera de la novela griega antigua titulada *Las etiópicas*, conocida también como *Teágenes y Cariclea*, escrita por Heliodoro de Emesa (Siria, siglo IV). Los mismos amores castos, el mismo peligro de incesto, el mismo sentido patriótico de la redención de la casta familiar.

Y es que la novela latinoamericana del siglo XIX es mucho más que una suma de alegorías. Muchas de ellas se escribieron también como defensa contra el ataque de los imaginarios de novelistas, cronistas y políticos extranjeros, que caracterizaron a los habitantes americanos y sus costumbres como barbáricas. Muchos novelistas latinoamericanos utilizaron la novela como escudo y respuesta argumentativa (Cfr. Sommer, 2004: 289). En los casos precisos de Juan León Mera y Juan Montalvo, y en general de los novelistas ecuatorianos del siglo XIX, fue más su labor como ensayistas y periodistas la que respondió contra la construcción de ese imaginario barbárico. Las novelas, en términos generales, se escribieron hacia el interior, porque estuvieron dirigidas a la educación cívica y sentimental de los ciudadanos. Por eso es un craso error reducir la novela del siglo XIX al ámbito de influencia del romanticismo europeo. Esos mismos autores aceptaban explícitamente que sus fuentes literarias provenían mayoritariamente de Europa, pero es más que un error decir que sus obras fueron una imitación servil: “La novela se convirtió en el medio más prometedor para escribir una autodefensa cultural y también para crear conciencia entre la gente del país. En primer lugar, [...] porque la novela era el género más popular entre la gente y su popularidad seguía creciendo. Y, en segundo lugar, se prestaba adecuadamente al quehacer patriótico asignado a la literatura” (Sommer, 2004: 290). Se trata de un caso de antropofagia cultural: había que responderles a los europeos, identificados como invasores y colonialistas, en sus propios términos, con sus propias armas, con el género narrativo que ellos habían “inventado”: la novela. Difícilmente, muchas ideas políticas y religiosas hubieran penetrado en la población local y extranjera de otro modo que no fuera la narrativa de ficción.

En un principio, podríamos estar de acuerdo en que el esfuerzo ingente de los novelistas del siglo XIX fue resultado de la premura de las clases dominantes por reconciliar el poder y el deseo (Cfr. Sommer, 2004). Pues al confundir los deseos íntimos con la urgencia de apuntalar las instituciones estatales, los lectores de novelas, los ciudadanos

educados en el civismo patriótico, podían sentirse plenamente identificados con la fundación política de la nación. De esta manera, la pasión que los ciudadanos lectores sienten por la pareja novelesca, con la que completan la construcción de su identidad, es análoga a la pasión por la patria, que les asigna a esos mismos lectores un sentido de pertenencia. Sin embargo, debemos considerar que el ciudadano ecuatoriano promedio de la época (y por lo tanto el lector ideal o modelo de las primeras novelas ecuatorianas) era sobre todo un hombre blanco o mestizo, educado en el cristianismo católico y la cultura hispánica más tradicional. Mal haríamos en creer que su devota educación no le motivara a sentirse identificado emocionalmente también con personajes que evitaran la consecución de sus pasiones amorosas, y que incluso las sacrificaran por un bien mayor, como lo harían los santos del panteón católico. “¿Es posible que los romances sean en sí mismos sinédoques del matrimonio entre Eros y Polis que se celebraba bajo el amplio palio de la cultura de Occidente?” (Sommer, 2004: 50). En el caso del Ecuador, quizá sea cierto que la formación del Estado nacional se logró mediante una hegemonía cultural, pero no exclusivamente ni predominantemente a través de las novelas, y mucho menos de la mano de un solo subgénero novelesco. Como describiremos a partir del siguiente capítulo, la naturaleza *heterodiscursiva* de las primeras narraciones de ficción ecuatorianas sobrepasa el ámbito del romance, lo incluye como uno de sus componentes, y no siempre como el más importante de todos. El romance es apenas un componente de la novela ecuatoriana del siglo XIX, y no siempre es el más importante o el más evidente.

No debemos perder de vista que las novelas y romances fueron sólo un eslabón más de la cadena de discursos ideológicos, tendientes a adoctrinar a los nuevos ciudadanos en el amor a la patria recién nacida. También debemos recordar el poco prestigio que tenía el género a inicios del siglo XIX, y la indefinición que padeció hasta bien entrado el siglo XX, en toda la cultura hispánica. A estas circunstancias debemos sumar también que las novelas en el Ecuador fueron muy pocas, fueron escritas por un reducido grupo de autores, y estuvieron destinadas a una audiencia casi conjetural, que apenas estaba viendo la luz en las primeras décadas de la República. Hasta bien avanzado el siglo XX, la mayor parte de la población del país era analfabeta. Dificilmente la nueva educación sentimental y patriótica podía echar raíces profundas a través de la ficción literaria. Las novelas fueron escritas para la clase letrada, como un instrumento para fortalecer los lazos entre grupos políticos y clases sociales más o menos homogéneas. Una vez logrados los

consensos mínimos entre las clases dominantes, imponer la nueva ideología nacional al resto de la población desde el Estado, la cual carecía de una participación efectiva en los asuntos públicos, seguramente fue más sencillo.

Si bien en un principio las novelas de romance fueron mal vistas por gran parte de la clase letrada, aun por aquellos liberales de vanguardia (Juan Montalvo detestaba los romances y folletines franceses de la época), al adquirir el atractivo de lo censurable y lo prohibido, se transformaron en un territorio fértil para atraer la atención de los más jóvenes. De este modo, los lectores seducidos por las historias donde hasta el sexo era divertido, antes que pecaminoso, terminaban transformados al final de la lectura en ciudadanos comprometidos con las causas nacionales, que sentían tan propias como las causas del amor prohibido. Este amor novelado, auténtica metáfora del amor patriótico, fue para Mera y otros escritores del continente un medio idóneo para ejercer su derecho al proselitismo de una sola causa indiscutible: el mestizaje como solución homogeneizadora de los conflictos internos, que amenazaban con disolver los proyectos nacionales a lo largo y ancho de todo el continente. Esta es la gran originalidad de la novela latinoamericana del siglo XIX: el mestizaje como tema trascendental histórico, espiritual, político y cultural: “El mestizaje era el camino hacia la perdición racial en Europa, pero era la vía hacia la redención en América Latina, una manera de aniquilar la diferencia y construir el sueño profundamente horizontal y fraternal de la identidad nacional” (Sommer, 2004: 56). Y, si el tema central de aquellas primeras novelas fue el mestizaje, las formas narrativas serían inevitablemente mestizas: fusión de géneros, escuelas literarias y estrategias narrativas. Que la mayoría de narraciones latinoamericanas consideradas como “novelas nacionales” pertenezcan al subgénero del romance, tal vez se deba a la centralidad que ha tenido para la historia de la literatura nacional, en muchos países del continente, el horizonte amplísimo del Romanticismo, cuyo tema por antonomasia es precisamente el amor erótico.

En esa medida, la novela de Mera se erige como pionera de la tesis del mestizaje, la hispanización y blanqueamiento cultural de la nación ecuatoriana. Todas las novelas que analizaremos cumplen en diverso nivel esta pretensión, pero quizá ninguna sea tan explícita en su elaboración alegórica como *Cumandá*. El tema del indio, sea el buen salvaje, el rebelde impío o el siervo humillado, tiene una fuerza en la novela de Mera que no aparece en otros textos. En la mayoría de ellos, los criollos emergen como los únicos protagonistas de la historia nacional. Si algún indígena asoma en la novela, es apenas

como parte de la escenografía exótica en la que se debate el héroe novelesco, o como parte de ese horizonte cultural que hay que cristianizar por la razón o por la fuerza. Exceptuando Mera, el profundo silencio que guardaron los autores ecuatorianos de ficción del siglo XIX sobre los grupos marginales es una evidencia más del cariz elitista y etnocéntrico de los primeros narradores ecuatorianos. Su idea de nación se funda sobre un *olvido selectivo* muy preciso, que busca edificar un imaginario monolítico, sin fisuras ni contradicciones. Mera apuesta por los intersticios que esos otros novelistas desconocen a plena luz del día, aunque tal vez no resuelva las consecuentes contradicciones exitosamente. Por estas mismas razones, debemos observar nuevamente y con mayor atención las novelas de Miguel Riofrío, Manuel Belisario Moreno, Carlos R. Tobar y Manuel Coronel: en ellas los sujetos marginales y subalternos cumplen un papel también fundacional. Y en ese sentido, son también auténticas *novelas nacionales*.

Sabemos que muchos periódicos latinoamericanos del siglo XIX crecieron en torno a las novelas de folletín y por entregas, que los lectores demandaban ávidamente (Sommer, 2004: 57). Pero ese no es el caso específico del Ecuador, donde las novelas por entregas se publicaron en revistas y periódicos especializados en artes literarias, mayoritariamente después de 1880, cuando la decadencia política de los conservadores anunciaba la llegada del liberalismo. Fueron muy pocos los periódicos y revistas culturales, políticos o comerciales que tuvieron una sección de folletín consistente. Casi siempre aparecían de manera esporádica, lo que hace pensar que la demanda lectora que tenían estos productos editoriales era muy escasa. De todas formas, resulta estimulante pensar que fueron las comunidades de lectores de periódicos y novelas las que finalmente se transformaron en comunidades nacionales, sobre la base de ideales comunes, que adquirieron en la educación cívica y sentimental que las narraciones de ficción y el periodismo político les brindaron.

Sin embargo, pensar en la nación ecuatoriana como un colectivo de lectores de novelas no resulta plausible. Si algo de esto sucedió tal vez fue mucho más tarde, cuando los esfuerzos del liberalismo radical extendieron la cobertura de la educación inicial a las zonas rurales y los sectores populares de las ciudades. De manera que esta hipótesis podría explicar, en alguna medida, el fortalecimiento o constitución del nacionalismo ecuatoriano, pero sólo a partir del primer tercio del siglo XX, cuando algunas de aquellas novelas fundacionales se volvieron lectura obligatoria en las instituciones de enseñanza

pública. La época de Mera y sus coetáneos fue apenas un momento de gestación. Los ciudadanos autoidentificados plenamente como ecuatorianos en la época de Mera no eran solamente aquellos lectores de novelas y periódicos, sino sobre todo aquellos adoctrinados por el sistema educativo estatal, manejado por las órdenes religiosas con las que el garcianismo había firmado un pacto.

Con todo, también para el caso ecuatoriano, la lectura de Sommer es estimulante en más de un sentido: “no será demasiada presunción afirmar aquí que las novelas de América Latina parecen estar 'corrigiendo' los romances europeos o por lo menos dándoles buen uso, quizás ejemplar, al realizar sus deseos frustrados” (Sommer, 2004: 57). Lo que significa que, si bien en Europa algunas novelas tuvieron una influencia política considerable, solamente en América Latina fueron instrumentos efectivos en el ejercicio del poder político y el manejo del Estado nacional. De este modo, se puede afirmar que la comunidad letrada, que fue el sustento de la primera comunidad nacional ecuatoriana, se formó en gran medida como colectivo político gracias a los periódicos, y como colectivo emotivo gracias a las ficciones literarias. El proyecto nacional pudo cubrir de esta manera las dos dimensiones constitutivas del nuevo sujeto moderno del Ecuador. Por una parte, atendió la dimensión pública y civil al inventar o novelar la nacionalidad. Y, por otra parte, ocupó la dimensión íntima y sentimental al dotar a los nuevos individuos de identidad de género: la novela de romance, como todas las que revisaremos, es claramente heteronormativa. El patriotismo ecuatoriano de los novelistas del siglo XIX se definió desde parámetros católicos, conservadores y patriarcales.

Por lo tanto, la novela latinoamericana, entendida como alegoría de la nación, entraña una complejidad especial de la que carecen la mayoría de novelas europeas: “En vez del paralelismo metafórico entre, digamos, la pasión y el patriotismo que los lectores podrían anticipar de una alegoría sencilla, veremos aquí una asociación metonímica entre el amor romántico, que necesita la bendición del Estado, y la legitimidad política que necesita fundarse sobre el amor” (Sommer, 2004: 59). No se trata entonces de una simple analogía entre ficción literaria y realidad política; se trata, en verdad, de un proceso interconstitutivo: el surgimiento político de la nación permite el nacimiento literario de la novela, al tiempo que la novela suscita el florecimiento simbólico (cultural) y emotivo de la

nación. La novela latinoamericana del siglo XIX es mucho más que el síntoma cultural de una transformación histórica. La novela también *fundó* una nación.

Sin embargo, el término alegoría no hace referencia al procedimiento retórico que guía la construcción novelesca, sino que explica el modo en que los recursos novelescos operan en función de un objetivo ideológico determinado. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en el motivo de la Naturaleza. Sommer, siguiendo a Walter Benjamin, lo explica de esta manera: “en el símbolo, la naturaleza es un indicio de eternidad y parece independiente de la cultura; en la alegoría, es un registro de la historia humana y su decadencia” (2004: 62). La selva, el bosque y las montañas deberían responder como en todo buen romanticismo a los afectos y emociones de los personajes, pero en las novelas ecuatorianas no siempre ocurre así. En el caso de las literaturas nacionales poscoloniales como la ecuatoriana del siglo XIX, la naturaleza concreta el espacio del tiempo nacional, pues, más que reflejar la interioridad del personaje, retrata la interioridad emotiva de la nación. La naturaleza americana, en su exotismo, funda el espacio de lo nacional americano, aunque Sommer señale que las palmeras de *Cumandá* fueron “trasplantadas” de la novela *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre (2004: 307). El tipo romántico del árbol tropical es recreado y enriquecido por un nuevo contexto geográfico y una nueva dirección política. No es una simple imitación del modelo europeo, aunque lo sea en parte. No hay nada ingenuo en el gesto de Mera. Se trata de un cálculo político: necesita simbolizar la expansión de la geografía nacional, desde el epicentro andino hacia las fronteras fluviales de la Amazonia, que representan a su vez la Naturaleza virgen, donde se encuentran las fronteras últimas del espacio nacional, que sigue en plena construcción.

Las novelas fundacionales en su conjunto y muchas al interior de ellas tienen un comportamiento expansivo y desordenado, quizá porque son sobre todo parte de proyectos políticos y literarios ambiciosos y complejos. Es difícil que todo un programa ideológico quepa en los acontecimientos de una sola ficción novelada. Y todo esto, además, porque responden a proyectos literarios poco sistemáticos, aunque al interior se muestren coherentes. Si bien en Latinoamérica el pensamiento filosófico y la disciplina de la Historia empiezan en la misma época en la que aparecen las primeras novelas, no se consagran como ámbitos especializados del saber, prestigiosos y normados institucionalmente desde las universidades y academias, sino hasta después del periodo que estamos estudiando. Por eso estas novelas se perciben a menudo como parte de un tipo de *pensamiento*

recatado: “Las ficciones fundacionales son modestas, incluso descuidadas, desde el punto de vista filosófico” (Sommer, 2004: 3). Su atención se enfoca en promulgar nuevas ideas, mediante alegorías, símbolos o imágenes que eduquen el intelecto y las emociones de los lectores en los ideales de la nación emergente, antes que en la elaboración de sistemas completos de pensamiento político-ideológicos. La novela del siglo XIX es solamente un eslabón de la cadena de discursos nacionalistas de los fundadores del Ecuador.

Este mismo desorden y debilidad filosófica de las novelas permite que la pulsión erótica aparezca en ellas, más que como un motivo del novelar, como una alegoría ficcional en contra del peligro de la disolución del territorio y la cultura nacionales: “Y a cada obstáculo que los amantes encuentran a su paso intensifica el amor, suyo y nuestro, por el posible surgimiento de una nación donde el enlace pueda consumarse” (Sommer, 2004: 66). Los amantes no pueden unirse porque no pueden acceder a un estado (nacional) seguro, debido a los azotes de la guerra, la dictadura y las diferencias culturales o de clase que los separan. Esta pulsión erótica puede leerse también como una representación del nacimiento de un Estado nacional, cuya economía necesitaba ser esencialmente agrícola, y que, por tal razón, para prosperar, necesitaba de comunidades sedentarias que tomaran posesión de la tierra y la cultivaran. Recordemos que el final de *Cumandá* deja en la selva amazónica un espacio agreste, donde no se ha cultivado adecuadamente la economía agraria, donde no ha germinado exitosamente la semilla de la catequesis cristiana: en la novela de Mera, los indígenas del Oriente siguen siendo, en su mayoría, nómadas y paganos.

A pesar de esta regresión temática, los héroes novelescos no solamente son de origen aristocrático o noble, independientemente de si son indígenas o blancos, sino que también son los “protagonistas reflexivos que los teóricos europeos esperan encontrar en la novela” (Sommer, 2004: 67). Generalmente son estudiantes, poetas, artistas, personajes dominados por alguna urgencia espiritual o religiosa, que además deben enfrentar enormes dificultades externas a su voluntad, para conseguir o bien la unión con el ser amado o bien el surgimiento de la patria: “La aventura romántica *necesita* de la nación, y las frustraciones eróticas *son* desafíos al desarrollo nacional” (Sommer, 2004: 68). Esta afirmación es especialmente exacta cuando se piensa en las novelas de Mera, Moreno, Pozo Monsalve y Riofrío; pero no funciona del todo en las novelas de Campos o Salazar Arbolada, puesto que el motivo erótico no es el centro del desarrollo argumental. Deberíamos entonces distinguir entre novelas y romances ecuatorianos o, para evitar la discusión poco

productiva sobre los géneros literarios de la época en el Ecuador, deberíamos arriesgar una tipología abierta y crítica, que empiece en una dicotomía sencilla: ficciones con romance frente aquellas sin romance, y dentro de la primera categoría podríamos distinguir entre ficciones donde el romance es central y otras donde el romance es complementario.

En definitiva, el ánimo nacionalista que se encuentra detrás de las novelas del siglo XIX es un discurso liminar, porque se halla en la encrucijada entre “la sedimentación histórica (lo pedagógico) y la pérdida de identidad en el proceso de la identificación cultural (lo performativo)” (Bhabha, 2010: 401). Esto significa que en cuanto aparece cualquier discurso sobre la nación, una identidad acumulada históricamente se expresa en el texto, para proyectarse al futuro enseñando sus particularidades (la dimensión pedagógica); y, al mismo tiempo, en ese ejercicio de autoidentificación y autoexpresión (lo performativo) esa individualidad histórica sufre una modificación e inaugura una nueva identidad, pues constituye una pausa en la acumulación de características identitarias. Todo discurso nacionalista es siempre un texto inaugural, porque, si bien testimonia el cierre o la completitud de determinados procesos históricos, también constituye el inicio de nuevos procesos de autoidentificación, en la medida en que marca hitos o pautas desde donde empezar a narrar de nuevo la historia de la nación. En consecuencia, la nación podría entenderse como un proceso social, que el discurso nacionalista congela en el tiempo y expone como estructura social. Sólo así se entiende que las contradicciones y debilidades sean inherentes a cualquier discurso nacional: la identidad, más que una estructura, es un proceso; es decir, más que una realidad dada, la identidad es algo que se cuenta o se narra. La identidad nacional es una realidad histórica que se novela.

Por eso la nación, al menos desde el punto de vista de la construcción de significados, mediante discursos diversos, es mucho más el resultado de la voluntad de conformar una comunidad que la respuesta a una identidad de raza, lenguaje o territorio preexistentes y anteriores al relato nacional (Cfr. Bhabha y Renan, 2010). Aquí se encuentra la naturaleza *imaginada*, que *no imaginaria*, de las naciones que respiran por los poros de las primeras novelas latinoamericanas. El único sustento legítimo y concreto de una nación es su propia voluntad de existir y perpetuarse en el tiempo y el espacio. Las novelas que leeremos son instrumentos y testimonios de esa voluntad de nacer y persistir, pero

también una prueba de que todo nacionalismo se edifica sobre *olvidos selectivos*, mediante los cuales las debilidades del pasado se ocultan en un presente ideal y un futuro promisorio y mendaz.

En el siguiente capítulo dejaré un registro de algunos de estos puntos ciegos de la historia patria, que el suplemento de la ficción novelesca pretendió remediar e integrar en la nación, mediante una “sintaxis del olvido” que “agrega' [*add to*] sin 'sumar' [*add up*]” (Bhabha, 2010: 409). Esos primeros nacionalistas desconocieron categóricamente u ocultaron que sus debilidades provenían precisamente de su necesidad de enfrentar al otro sin desplazarse de su propio lugar de enunciación. Tal error sólo fue evidente décadas después, cuando ese primer proyecto nacional, de corte oligárquico, terrateniente y conservador, había fracasado por sus propias contradicciones. La más importante en aquellas novelas fue su intento de *ocultar la inevitable necesidad de silenciar al otro*. Sobre esos vacíos dejados por los fundadores de la nación criolla, oligárquica, se construyeron otros proyectos nacionales que, opuestos o complementarios al conservadurismo, le deben a este primer impulso nacionalista su existencia.

CAPÍTULO II

ALEGORÍAS Y REPRESENTACIONES DE LA NACIÓN ECUATORIANA EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

He detectado al menos dos maneras esenciales en que la novela ecuatoriana del siglo XIX configura imaginariamente la nación. En primer lugar, encuentro un procedimiento de representación alegórico, mediante el cual los narradores dibujaron el paisaje cultural de la nación conjeturada. En ocasiones crearon tipos de personajes cuyas características los convirtieron en modelos de moral ciudadana, otras veces representaron los ideales de ciudadanía en los espacios y sucesos narrativos. Algunos de ellos se presentan como síntesis de los ideales nacionales, otros tantos se ofrecen como antítesis de aquellas aspiraciones. En segundo lugar, encuentro un procedimiento más mimético, menos figurado, mediante el cual los autores retrataron el presente de la nación en ciernes, para fijar de a poco los límites de aquel mismo paisaje cultural que intentaban definir. Como veremos a continuación, la primera estrategia de representación define dos espacios: aquel que se encuentra cercado por los límites imaginarios de la nación, y aquel que se encuentra en las fronteras, en los bordes del escenario nacional. En contraste, la segunda estrategia se limita a dar testimonio del ser mismo de los habitantes que conformarían la nación. Mientras este segundo medio de representación se concentra en *el ser* de los sujetos nacionales, el primero se enfoca en *el deber ser* de aquellos primeros ecuatorianos.

Dentro de los márgenes de la nación: los modelos de ciudadanía

En las novelas ecuatorianas del siglo XIX existen representaciones mediante las cuales cada narrador construye su idea de nación y cada autor expresa sus ideas políticas. Algunas de ellas constituyen modelos de comportamiento ciudadano, logren o no crear tipos narrativos originales. Estas representaciones dibujan más el *deber ser* de la nación que tenían en mente los letrados de entonces, antes que el *ser mismo* de la nación en ciernes, cuyas complejidades no se ajustaban siempre a los ideales de los fundadores de la nación. Me inspiro en el caso más conocido y estudiado, *Cumandá*, de Juan León Mera. En aquella novela se aglutinan y suceden varias representaciones de la nación, de tal modo

que la intención moralizante del autor queda absolutamente clara desde el inicio, reforzada además por la sobreabundancia de comentarios y reflexiones, que explican al lector el significado de cada uno de los personajes, acontecimientos y espacios novelescos. Si bien no todas las novelas de la época son tan explícitas como la de Mera, al analizarlas desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que comparten con *Cumandá* un idéntico ánimo adoctrinador y nacionalista. El ejemplo de Juan León Mera me sirve para intentar, más que una tipología de figuras retóricas o un registro de personajes prototípicos, una lectura que aúne las formas expresivas a los significados culturales de esas novelas fundacionales.

En la novela de Mera podemos encontrar al menos tres de estas representaciones culturales. En primer lugar, la nación presentada como el desencuentro de dos razas, en el matrimonio imposible entre Cumandá y Carlos, debido al peligro del incesto. Dado que Cumandá no es racialmente una verdadera indígena, el matrimonio entre razas no se consigue y el proyecto del mestizaje armónico se suspende. En segundo lugar, hallo a la nación representada como la unión de dos familias enemigas, explicada como la imposibilidad de lograr la armonización de dos pueblos distintos, sobre la base de una relación de desigualdad, dominación y dependencia. Dado que la sed de venganza de la parte indígena de la historia se satisface como consecuencia del pecado original del terrateniente (la muerte de la familia de Tubón-Tongana por los maltratos en la hacienda), la reconciliación final entre los antagonistas, el terrateniente Orozco y el indígena Tongana, no implica el éxito del mestizaje ni la unión racial o matrimonial de sus familias. En tercer lugar, encuentro que la nación puede estar representada en el cuerpo femenino de Cumandá, que debe ser domesticado y educado mediante la evangelización y civilidad occidental. El cuerpo de la mujer podría ser una representación del territorio nacional, que debe ser colonizado por la palabra del evangelio y la ley del Estado, y, ya que Cumandá se convierte al cristianismo apenas unos instantes antes de su muerte, no puede cumplir una vida plena en las enseñanzas cristianas y, tal como sucedió con la expulsión de los jesuitas en el reinado de Carlos III, la Amazonia se queda nuevamente sin la presencia evangelizadora, representada por fray Domingo, quien decide retirarse al convento después de los trágicos sucesos. El cuerpo de Cumandá muere virgen, del mismo modo en que la selva continúa intocada por la civilización criolla, y por tanto permanece al margen

de la integración al proyecto nacional terrateniente. A continuación, propongo una interpretación del significado de estas y otras figuras presentes en las novelas, con la convicción de que todas ellas compartieron las mismas preocupaciones y anhelos que expresa la obra de Juan León Mera.

Siluetas del territorio nacional: el cuerpo de la heroína y el templo religioso

La representación del cuerpo de la heroína novelesca se podría leer como una representación del territorio nacional, desde la primera ficción de este género escrita por un ecuatoriano del siglo XIX: *La emancipada* de Miguel Riofrío. El narrador encuentra en el rostro de la protagonista, Rosaura, cierta voluptuosidad, que insinúa la existencia de un ímpetu lascivo reprimido. En esta novela, el rostro de la mujer podría simbolizar el cuerpo mismo de la patria, inexplorado y a punto de revelar su complejidad; se puede leer como una metáfora perfecta de la vorágine con que los letrados de la época identificaban a la naturaleza americana. En este sentido, el cuerpo femenino representaría en esta ficción las vastas extensiones geográficas no civilizadas por Occidente: bosques, llanuras, valles y selvas poco habitadas, en donde la ganadería, la agricultura y la urbanidad no habían penetrado todavía. Si aceptamos esta analogía, parece más claro que el cuerpo de la mujer debía someterse a las leyes e instituciones del nuevo Estado nacional (tales como la religión oficial y la instrucción pública), del mismo modo en que la tierra debía ser cultivada y los animales domesticados. Más que una sencilla metáfora de origen romántico, este tropo del territorio nacional constituye una evidencia de la matriz patriarcal, católica y colonizadora de la literatura ecuatoriana del siglo XIX.

La lectura de los símbolos y representaciones de la nación en las novelas ecuatorianas empezaron a tomar fuerza entre los críticos e historiadores a inicios del siglo XXI. Estas nuevas visiones empiezan por rescatar la “alta conciencia de los mecanismos de configuración narrativa” (Balseca, 2001: 148) que poseían autores como Miguel Riofrío, quien al inicio de su novela publica la siguiente advertencia: “Nada inventamos: lo que vamos a referir es estrictamente histórico: en las copias al natural hemos procurado suavizar algún tanto lo grotesco para que se lea con menor repugnancia. Daremos rapidez a la narración deteniéndonos muy poco en descripciones, retratos y reflexiones” (Riofrío, 2009: 1). Desde el inicio mismo de su texto, el escritor lojano advierte al lector que el

exceso digresivo, tan natural de muchos tipos de novela, le será escatimado en favor de un propósito mayor: educarlo en la ciudadanía. Esta advertencia sugiere también una “separación tajante entre ficción y no ficción, entre ficción e historia, que ofrece un peldaño para dar verosimilitud a su texto. El narrador intenta hacer pasar este relato como si fuese verdadero, acaso motivado por su afán de transmitir una anécdota moral” (Balseca, 2001: 148). De esta manera, el narrador se presenta sobre todo como un educador y censor de contenidos. Investido de una novedosa autoridad, Riofrío dota a la ficción novelesca de un sentido utilitario: la novela debe convertirse en un vehículo de la enseñanza moral, pues su existencia es pertinente en la medida en que adquiera valor y eficacia didáctica.

Esta pretendida distinción entre historia y ficción podría ocultar algo más que la intención educativa del autor lojano, o la necesidad de dotar a su narración de una verosimilitud de corte realista: “¿Pero qué es lo que realmente maquillaba Riofrío? Sin duda, el rostro de la patria que no debía parecerse en nada a la cara de Rosaura, [...] su rostro es recorrido con detalle, pero en un momento de clímax en que las alabanzas abundan, el narrador, definitivamente admirado por su belleza, encuentra algo ‘raro’ en su cara” (Balseca, 2001: 148). Aquella extrañeza radica en la incongruencia entre sus bellas facciones y la dudosa moral que evocan, mediante la presencia de un tic nervioso: “No había una perfecta consonancia en sus facciones: por eso el conjunto tenía un no sé qué de extraordinario [...] de modo que ningún fisónomo habría podido adivinar su carácter moral y fisiológico con bastante precisión” (Riofrío, 2009: 3). Tal es la intención frustrada del narrador de la novela: describir con precisión el carácter moral de su personaje, y a través de ella describir el ideal moral de la nación en ciernes. La ambigüedad de Rosaura le dificulta ser un auténtico modelo de ciudadanía. Quizá por esta razón, el personaje de Riofrío se convierte en una cruda representación de la situación marginal en la que se encontraban las mujeres de la época, y su historia se transforma en una crítica a las instituciones sociales que lo permitían: el Estado y la Iglesia Católica.

En suma, y tal “Como la patria, el rostro de la mujer no tiene lugar más que en su misma extrañeza. Esta presencia del tic, movimiento incontrolado que interrumpe la normalidad de la cara, es una molestia para la interpretación de ese ser” (Balseca, 2001: 148). La nación ecuatoriana, aún desconocida en toda la posible extensión y complejidad de su naturaleza, aparece ambigua, difícil de definir, del mismo modo en que el rostro y el carácter de Rosaura resultan misteriosos. Riofrío no apela solamente al tema romántico de

la mujer como enigma, sino que alude al tema político de la nación que surge en medio del caos, al interior de un territorio moral aún indefinido. El cuerpo de Rosaura no representa solamente el espacio geográfico de la nación, poco colonizado o intervenido sólo parcialmente; su rostro sensual representa también el espíritu nacional, que se encontraba en plena construcción, y que aparecía naturalmente ambiguo. Si bien estoy de acuerdo en términos generales con esta primera lectura de la novela de Riofrío, quiero llamar la atención sobre el lugar de la enunciación del escritor de la época, porque observándolo podríamos descubrir otras facetas de este tipo de representaciones.

Detrás de aquel tic nervioso que perturba al narrador de Riofrío, y que según él ningún fisónomo de la época hubiera podido descifrar, se encuentran también el temor a lo desconocido y el deseo de poseerlo. El cuerpo voluptuoso de la mujer incita al hombre a consumir su deseo, tanto como la fertilidad de la tierra invita al colono a cultivarla, a penetrarla con el azadón y dejar su semilla. Detrás de la extrañeza del cuerpo de Rosaura, se encuentra el discurso moralizante y civilizador del siglo XIX, que invitaba a extender el territorio moral de la república, habitando la geografía inexplorada de América. La imagen del tic nervioso podría representar asimismo las anomalías de ese paisaje, que los letrados del siglo XIX procuraban neutralizar mediante la educación moral: las diversidades y diferencias de credo religioso, clase social, origen étnico, identificación de género, eran sin duda una molestia para la consumación de una idea monolítica de nación.

Si seguimos la estela de esta lectura, deberíamos afirmar incluso que la anomalía corporal del tic nervioso representa, en igual medida, los linderos físicos y espirituales, tanto externos como internos de la precaria nación: aquellas fracturas entre los miembros de una comunidad que aún no se veía a sí misma como un cuerpo entero, consistente y unitario. Pero estas afirmaciones quizás incurran en un ejercicio demasiado libre, que nos lleve a preguntarnos si Riofrío era consciente de que el sentido de su obra podía rebasar sus propias intenciones literarias y políticas. Del mismo modo que el rostro de Rosaura, el cuerpo naciente de la patria sufre de involuntarios movimientos nerviosos, y por ellos se asemeja a un cuerpo fetal que convulsiona en el vientre materno, esperando la madurez de la gestación para salir al mundo. Si recordamos que Rosaura muere en circunstancias grotescas, abandonada de cualquier aura vindicatoria, solitaria y prostituida, descubrimos con relativa facilidad el significado aleccionador de su presencia: es como si el narrador nos dijese que tal es el destino que esperaba a las mujeres libertarias, que se oponían al

régimen anacrónico y machista del proyecto nacional conservador. Difícilmente se podría afirmar lo contrario (que el destino de Rosaura es el ejemplo del castigo que les aguarda a las hijas desobedientes), ya que desde el inicio de la trama queda claro que el padraastro y el cura (representantes del Estado y la Iglesia) son los villanos ambiciosos e injustos, y que la mujer es víctima de su autoritarismo y desmesura.

De ahí que no esté de acuerdo con algunas afirmaciones que se han escrito sobre esta heroína. Por ejemplo, se dice que el narrador de *La emancipada* no es solidario con Rosaura: “lo que nos interesa establecer es la carencia de solidaridad que se da entre el narrador y su protagonista, que tiene que ver con el carácter pasional de las mujeres” (Balseca, 2001: 150). Pero ¿por qué debía ser solidario con ella? ¿No es acaso el personaje novelesco un mero instrumento del adoctrinamiento nacionalista de Riofrío? El final trágico de Rosaura es inevitable, no por una necesidad estética, sino por una urgencia política. Si bien para el narrador de *La emancipada* la mujer tiene una naturaleza pasional, no la juzga por esa razón hasta el punto de conducirla al suicidio; la lleva hasta ese final trágico porque victimizándola su tesis anti-conservadora se vuelve más eficaz. Por otra parte, el narrador debe cumplir con las expectativas de su posible audiencia. Al respecto, Balseca afirma: “asustado por la belleza, se descontrola y emite juicios contrariados entre sí del aspecto de su heroína” (2001: 151). ¿En realidad el narrador se asusta y se contradice? Por el contrario, creo que el narrador no tiene más remedio que cumplir con el decoro estético de la época, para ser tomado en serio por sus lectores. De no haberlo hecho, ¿sería el ejemplo moral de Rosaura tan contundente o atractivo? Posiblemente, no. El narrador no le debe respeto ni piedad a su personaje. Rosaura es apenas un instrumento de su mensaje político. Rosaura muere, no sólo porque se asemeja a las heroínas románticas de su tiempo, sino sobre todo porque no existe nada más aleccionador en una novela que un final trágico, injusto e indignante.

La prostitución y muerte de la heroína es una salida inevitable, dadas las injustas condiciones en las que vivían las mujeres de la época. En este sentido, se trata más de un retrato realista que de una figuración romántica. Para emanciparse, y tal como está planteada la trama, la heroína no tenía más remedio que buscarse la vida abandonando a su familia. La escena final, en que un estudiante de medicina asiste con su maestro a la disección del cadáver de Rosaura, podría simbolizar también el ánimo analítico y pedagógico de la novela. En este sentido, la ciencia médica operaría como una sinécdoque del

método científico y como un vehículo idóneo del realismo literario, que le permite a Riofrío analizar la realidad social de su tiempo mediante la ficción. “En esta línea de reflexión, tanto *La emancipada* [...] como *Cumandá*, pueden ser leídas como la metaforización de la nación en el cuerpo femenino, representativo de una *otredad* y una territorialidad que deben ser ‘capturadas’ y ‘conquistadas’ e incorporadas al proyecto nacional.”⁹² El cuerpo de la nación debía ser delimitado, pero también debía ser abierto, analizado, juzgado desde las ideologías liberales o conservadoras.

Ahora bien, no solo en la descripción del cuerpo de la mujer podemos hallar una metáfora del territorio nacional, entendido como espacio simbólico y físico. El destino trágico de ese mismo cuerpo femenino lo comparten Rosaura y al menos otras dos heroínas más: las protagonistas de *Cumandá* y de *Naya o la Chapetona*, de Manuel Belisario Moreno.

Solo que el tratamiento del cuerpo, en medio del castigo, difiere. Para quien ha obrado mal, movida por el descreimiento, la descomposición material unida a la descomposición moral de un alma impregnada de rencor [el cuerpo de Rosaura en la mesa del forense]. Para quien ha obrado, en cambio, movida por el amor casto y el espíritu cristiano, el premio de una muerte apacible que no descompone el cuerpo en concordancia con la paz de un alma pura [el cadáver incorruptible de Cumandá]. (Balseca, 2001: 236)

No obstante, en el caso de Naya o Blondina (según nos refiramos a su nombre indígena o cristiano, respectivamente), esta premisa sufre un revés dramático en el desenlace de su tortuosa vida. Víctima de la venganza, Naya es arrojada a las llamas de un incendio provocado por sus enemigos paganos, apenas desmayada y todavía con vida. Este martirio permite que su legado espiritual se perpetúe, más allá de su pérdida material; sus cenizas se mezclan con los despojos de la biblioteca donde estudiaba, y del refugio que construyó para los indios y negros libertos que protegía y educaba en la fe católica. El fuego eleva el alma de Blondina hasta su dios y deja una huella heroica que su tutor, Mr. Blácker, preserva hasta convertirse en un misionero jesuita seguidor de San Pedro Claver, el protector de los esclavos africanos de las colonias españolas en América.

⁹² Vallejo, Raúl, “Juan León Mera”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, p. 212.

En resumen, el cadáver de Rosaura padece una autopsia luego de su suicidio, el de Cumandá permanece impoluto antes de su entierro, y el de Blondina es cremado y se eleva a los cielos. El liberal Riofrío muestra el final injusto que les espera a las mujeres que se rebelen contra el patriarcado, obligadas a descomponerse física y moralmente sin posibilidad de redención. El conservador Mera muestra el castigo que le espera a las mujeres y familias que desobedecen la ley del padre divino, pero también muestra el cadáver impoluto de quien se arrepiente y muere reconciliada con su dios. El católico Moreno erige su personaje femenino hasta la categoría de mártir, y con ella contribuye a la creación de un nuevo panteón republicano. El cadáver de Blondina desaparece en las llamas. Su final es el más espiritual de todos. La idea del santo cristiano como héroe nacional aparece al menos en otra novela más, *Plácido*, de Francisco Campos, y constituye por sí mismo un tipo de representación distinto, que analizaré más adelante.

Los críticos han afirmado en innumerables ocasiones que *Cumandá* colabora en la creación simbólica del espacio nacional, a través de las descripciones de la naturaleza feraz de la Amazonia, extendiendo la patria por fuera de los límites de las ciudades. Pero aquella no es una ocupación exclusiva de esta novela: “La construcción de los límites es una de las tareas a las que se aboca la literatura por más de una centuria” (Balseca, 2001: 145). Al presentar a los lectores de su tiempo un espacio geográfico desconocido, Mera les invitaba también a la colonización de aquellos lugares ubicados en los márgenes del espacio nacional. Al tiempo que “inaugura una manera de sentir ‘emotivamente’ al país” (Balseca, 2001: 146), colabora en la delimitación geográfica y simbólica de un territorio todavía inestable. Ni los límites políticos del Ecuador se habían definido con seguridad jurídica, ni las lindes culturales de la nación en ciernes habían llegado hasta donde los reclamos de las élites del país aseguraban. Ningún ciudadano ecuatoriano habitaba en esas tierras, y los hombres que allí vivían estaban muy lejos de sentirse ecuatorianos. Novelas como *Cumandá* constituyeron estrategias para expandir el territorio geográfico, empezando por la apropiación simbólica, que les proporcionó a los ecuatorianos de la época el convencimiento de tener que cerrar las fronteras políticas, y, con ello, asegurar la unidad física y geográfica de la nación.

Y así como la novela de Mera ayudó a dibujar el mapa de la nación, desde el centro civilizatorio de la ciudad hacia la periferia ubicada más allá de los Andes, *La emancipada*

de Riofrío hizo lo propio desde la periferia rural. “La anécdota central del texto [...] se fundamenta en una preocupación territorial por configurar una nación en la que los pueblos, pequeños teatros de cotidianidad, también tienen una misión que cumplir” (Balseca, 2001: 148-149). En estos espacios rurales podemos ver proyectadas las actitudes morales de los hombres y mujeres del campo. En este sentido, el pueblo de Rosaura funciona como un ejemplo de las fronteras que existían en el interior de los límites políticos del Estado. Al mostrar las fracturas e inconsistencias sociales de su tiempo, Riofrío llamaba la atención sobre la necesidad de incluir en el proyecto nacional esos fragmentos sociales dispersos dentro del territorio geográfico. Para adquirir consistencia política, la nación debía consolidarse hacia dentro de sus propios límites.

“El cuerpo de la nación es representado en *La emancipada* como una *parroquia*”,⁹³ unidad mínima de la división administrativa estatal, que al inicio de la República coincidía plenamente con la división eclesiástica, tal como ocurrió durante la Colonia. El pueblo de Rosaura es el espacio de la comunidad familiar y de la gente que asiste a una misma iglesia. A partir de estas divisiones políticas y religiosas mínimas se construyó el imaginario nacional. De ahí que la novela de Riofrío, y más tarde la de Mera, empiece precisamente con la descripción topográfica: el narrador dibuja el mapa, limita el cuerpo de la nación. Fundar la nación en un espacio cerrado como la aldea significaba abarcar sus límites con una sola mirada. Los mismos personajes se ocupan de nombrar la aldea. En *La emancipada*, la colectividad nacional florece como una comunidad de vecinos. Esta delimitación permitió a las élites conservar las prebendas heredadas de la Colonia, mediante el control de un espacio acotado, mucho más sencillo de administrar que la inmensa selva oriental que aparece en la novela de Mera (Cfr. Nina, 2007: 10).

Estas miradas hacia el campo no solamente operan como una estrategia de expansión territorial. En la mayor parte de estas novelas, la naturaleza es digna de atención en la medida en que se puede comparar con las obras del hombre. Dice el narrador protagonista de *Timoleón Coloma*, de Carlos R. Tobar:

⁹³ Fernando Nina, “La letra con sangre entra. *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 22, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, II semestre 2007.

Siempre que he cruzado nuestro exuberantes bosques, lo he observado, me ha sobrecogido ese respeto, *como religioso*, proveniente, sin duda, de que encuentro algo de semejanza entre estos santuarios de la naturaleza y los templos, especialmente cuando están desiertos y en semioscuridad. [...] me figuraba en una ciudad encantada y veía torres, columnas, artesonados, palacios completos sin que faltasen sus habitantes, aunque inmóviles. [El énfasis es mío] (Tobar: 1984: 88)

Los paisajes bucólicos no son la habitación de la barbarie, porque encarnan la morada de lo sublime, de lo sagrado. En estas novelas es muy común encontrar revitalizado de esta manera el tópico literario del *beatus ille*, que consiste en una alabanza de la vida sencilla y espiritual del campo frente a la vida en la ciudad, llena de negocios mundanos y falsa sofisticación. Un interesante ejemplo aparece en la novela *Timoleón Coloma*, donde la cacería, pasatiempo propio de los terratenientes, es vista por el narrador protagonista como una actividad moralmente superior a los juegos de mesa, propios de los habitantes urbanos, que le resultan muy aburridos al protagonista (Tobar, 1984: 92).

Tobar se extiende cuanto puede en reeditar el antiguo tópico literario del *beatus ille*, para asignarle una función múltiple, estética y política al mismo tiempo. El capítulo XII, titulado “Égloga en pura prosa.-Capítulo largo” (1984: 95 y ss.), y el capítulo XIII, “Prosa poética.- Capítulo corto” (1984: 103 y ss.), constituyen dos pruebas fehacientes. Para Timoleón Coloma, como para los demás narradores y personajes patagónicos de las novelas del siglo XIX, el campo es un sucedáneo del Paraíso terrenal, porque en medio de sus tesoros, “el pecho dolorido como que se ensancha y como que trata de volver a aspirar ese aire fragante, tibio, luminoso, el mismo ciertamente que, desprendiéndose de la proximidad de Dios, debió circundar a nuestros primeros padres antes de la expulsión y del destierro” (Tobar: 1984: 105). En el campo, el guerrero descansa, el sabio medita y aprende, y al neófito de cualquier fe se le revela el propósito de su existencia. En el campo se está más cerca de Dios. Por lo tanto, en el campo está el futuro de la nación cristiana. En este sentido, la fundación imaginaria o simbólica del territorio nacional adquiere cualidades sagradas, y la ficción novelesca se transforma a su modo en un manifiesto nacionalista, profundamente religioso. Para aquellos primeros novelistas, en el campo, los bosques o la selva no habita solamente el bárbaro, sino primordialmente la presencia de Dios. Quizás en la obra de Tobar este aspecto no sea tan claro como en las novelas de Juan León Mera y Manuel Belisario Moreno.

La nación imaginada en ellas no se limita a los desplazamientos de los personajes sobre el territorio nacional o las descripciones que el narrador hace de ciertos espacios exóticos o inexplorados. La ubicación temporal de los acontecimientos también constituye una coordenada de este mapeo simbólico de la patria. En *Naya o la Chapetona* de Moreno, la leyenda de Blondina le permite al narrador trazar una línea entre su tiempo histórico y el pasado colonial, en que está ambientada la trama, de forma que el devenir histórico se entienda de un modo causal. Al valerse de una leyenda local para elaborar su novela, Moreno señala el tiempo de la colonización y evangelización del territorio americano como el momento de la siembra de un futuro sentido nacional: para este escritor, el Ecuador empieza a crearse en la Amazonia, de la mano de los primeros misioneros, por lo menos desde 1549. El país imaginado por Moreno funciona como una misión catequizadora: su deber era colonizar el territorio con las armas de la religión, para abrir las puertas de par en par a la civilización occidental. El Ecuador imaginado por este autor es como una multitud que marcha sobre la América apenas poblada, sembrando las semillas de la civilización del futuro, aquella que Moreno y los letrados conservadores de su tiempo soñaron: la nación católica del siglo XIX. La dicotomía *civilización-barbarie*, tan típica del romanticismo del Cono Sur, encuentra en la ficción andina y selvática de Mera, en la novela de Moreno y en menor medida en la obra de Tobar, un matiz que la invalida como explicación categórica o sumaria. La selva no es primordialmente la habitación de la barbarie, sino sobre todo el lugar donde el templo cristiano puede volver a fundarse, lejos de los peligros de la civilidad liberal de las ciudades.

Para Mera y sus contemporáneos, el proceso civilizador era ante todo un proyecto evangelizador. La oposición entre civilización y barbarie no se daba por el contraste entre “la razón positivista y la naturaleza primitiva”, sino entre un mundo pagano y otro guiado por las enseñanzas del Evangelio (Vallejo, 2002: 224). En su cosmovisión, el buen salvaje amazónico estaba listo para la salvación; apenas necesitaba un empujón de las Santas Escrituras. Más que un retrato de la barbarie, Mera construye en la selva un santuario simbólico, donde sus tesis puedan mostrarse consistentes, lejos de las distorsiones del combate político que, por otra parte, resulta esencialmente mundano. Nada de ingenua copia del modelo europeo tiene *Cumandá*, como han dicho algunos críticos. Su ambientación en la selva resulta muy conveniente para sus propósitos políticos y religiosos. Tanto es así que se podría afirmar que “el narrador de *Cumandá* no duda en eximir de culpa al

'mundo salvaje' y en su lugar echa la culpa a la misma 'sociedad civilizada' del estado en que se encuentra 'la barbarie'; esto es debido a la incapacidad de la 'sociedad civilizada' de asumir la tarea evangelizadora por causa de las coyunturas políticas” (Vallejo, 2002: 225). En este sentido, *Cumandá* y sus contemporáneas están muy lejos de sus supuestos modelos europeos. Son todas ellas novelas de tesis y combate político.

Los casos que presentan Mera y Moreno ilustran las consecuencias de la impiedad y la ignorancia, de la falta de luz divina y compañía piadosa. El complemento ideal del buen salvaje, que espera ser evangelizado para civilizarse y llegar al reino de Dios, es la naturaleza americana, la selva como escenario del hombre primigenio. El mismo Mera empieza la novela pidiendo al lector que abandone su condición urbana para que pueda contemplar el paraíso terrenal: “En términos simbólicos, para Mera se trata de abrir una posibilidad de redención frente a la culpa de la civilización: ver en esa naturaleza esencialmente buena el espacio preciso para un proceso de evangelización que permitiese la reconciliación en la fe” (Vallejo, 2002: 228). La naturaleza selvática, nicho de la pureza, es el espacio ideal para realizar los afanes de Mera que son, en esencia, los mismos de Moreno, Tobar o Pozo Monsalve. Queda claro que la naturaleza como espacio de evasión del mundo y contemplación de la verdad sagrada es también el hábitat de la belleza ideal; es el objeto poético por antonomasia. Ese mundo sublime, descrito por la palabra del novelista, “da forma al espacio de la nación que aún no ha sido contaminado por el 'pecado' de la civilización” (Vallejo, 2002: 229). En suma, difícilmente se podría afirmar que Mera y Moreno (y en menor medida Tobar y Pozo Monsalve) apuestan por la civilización, sin más, pues la “barbarie” de la naturaleza americana constituye su territorio simbólico ideal, su templo religioso, el ágora perfecta para sus debates políticos.

Con todas estas pruebas, puedo afirmar que el santuario que fabrican Mera y Moreno en sus novelas supera con mucho el binarismo categórico de civilización y barbarie. Tanto en *Cumandá* como en *Naya o la Chapetona*, aparece, como he sugerido, una nueva figura: la del *cerco religioso*, donde se encuentra el arcano divino, donde la naturaleza americana funciona como *alegoría religiosa* o *recreación del paraíso terrenal*. Tal como sucede con las pinturas barrocas que decoran los templos e iglesias coloniales de las ciudades andinas, los escenarios naturales funcionan como un cerco místico, dentro del cual se suspenden las disputas políticas e ideológicas. Este cerco religioso funciona como un templo protegido de las adversidades históricas que amenazaban el catolicismo de la

época, y dentro del cual pueden ocurrir historias y existir personajes que operen como alegorías de las enseñanzas religiosas. La naturaleza no es solamente el hogar de los bárbaros, sino sobre todo el sucedáneo terrenal de la tierra prometida, donde los designios inapelables y misteriosos de Dios se cumplen según su ley y las instituciones humanas que la sancionan. El territorio nacional imaginado en estas novelas funciona como un templo cristiano, donde se puede orar, estudiar la moral y practicar la religión, a salvo de las vicisitudes de la vida política del Estado nacional emergente.

Igual comportamiento discursivo se puede hallar en el arte pictórico de la época: “Como en su producción literaria, en la plástica Mera registra, por encima de cualquier otra voluntad, la de un esfuerzo pedagógico-moral-religioso. Este esfuerzo debe descubrir en los arcanos ocultos de la naturaleza los ecos de la voz divina que revelan su omnisciencia del bien y del mal” (Ponce Ortiz, 2009: 185). Especialmente en las novelas de Mera y Moreno, este volver la mirada hacia el campo y la selva significa volver a fundar la civilización cristiana en un lecho virginal, intocado por los peligros de la Reforma y las ideas liberales de Occidente. Ese retorno hacia la muralla interior posibilita la protección de los elementos integradores de la identidad nacional: religión, lengua, sentido de pertenencia. Mera pinta esa virginidad americana, tal como en su poesía y su novela, “para que la naturaleza sea sede de la revelación” (Ponce Ortiz, 2009: 212). En resumen, tanto *Cumandá* cuanto *Naya o la Chapetona* construyen un fortín espiritual contra las ideas liberales que amenazaban con fundar un Estado laico.

Santos del panteón republicano: el mártir católico y el héroe militar

La novela de Mera no fue la primera ni la única en defender los principios cristianos como fundamentos inapelables de la nación ecuatoriana. En 1871 y 1872, el escritor guayaquileño Francisco Campos Coello publicó por entregas su novela *Plácido*, con el subtítulo de *Novela religiosa*, en *La esperanza. Periódico religioso y literario*. En 1871, también la publicó como volumen independiente, con el subtítulo de *Novela*. Más tarde, en 1895, *Plácido* volvió a aparecer como anexo de *Guayaquil. Revista de Literatura, Ciencias y Artes*. Y en 1896 se publicó nuevamente con el subtítulo de *novela original*. Por si el lugar de enunciación no haya quedado claro (periódicos e imprentas religiosas),

y genere en nosotros alguna duda sobre sus propósitos, basta con leer cómo el autor declaró explícitamente sus intenciones en el prólogo, en el que además le dedica el libro a su padre:

Describir el triunfo del cristianismo en su marcha progresiva desde el primer siglo de su fundación; verle derribando poco a poco, y uno por uno, los templos del hombre, y elevando también uno por uno los templos de Dios [...] es el espectáculo más sublime que es dado contemplar a la raza humana. De este cuadro de inmensas dimensiones, he tomado uno de sus interesantes episodios, y sobre él he escrito algunas páginas, que doy al público. *Si ellas nada valen bajo el punto de vista literario, sí tienen valor bajo el punto de vista religioso, porque ellas son la ofrenda del alma, cuya fe está intacta, cuya creencia no ha vacilado.* [El énfasis es mío] (Campos Coello, 1871: 1-2)

Campos Coello no pudo haber sido más explícito. El suyo es un libro de tema religioso, que celebra sus intenciones didácticas por sobre sus posibles cualidades estéticas o artísticas. La crítica ha sugerido que esta novela armoniza con el proyecto garciano, toda vez que constituye un discurso que apoya la modernización católica del Estado, dedicada a crear una auténtica instrucción pública controlada por la Iglesia.⁹⁴ No obstante, cabe acotar que este escritor fue en realidad un moderado, que siempre estuvo lejos de los radicalismos políticos. Cuando el alfarismo se afianzó políticamente en el poder, en 1906, Campos Coello decidió retirarse definitivamente de la vida política.

Quizá porque fue un docente comprometido, durante muchos años, Campos Coello supo cómo transmitir su convicción religiosa a través de su novela, y con ella influir en la conciencia de los lectores, para que se inclinaran a favor de las creencias católicas. Su retórica novelesca tiene un doble origen, clerical y jurídico: recordemos que estudió tanto en el Seminario cuanto en la Facultad de Derecho. Esta novela acude a fuentes medievales y religiosas. Heredó de los hermanos Schlegel la reducción de la realidad al “yo pienso”, y la convicción de que la literatura debía ser un medio para mejorar la moral colectiva y construir sujetos ideales, tanto para la nación cuanto para la Iglesia (Cfr.

⁹⁴ Patricia G. Carrasco, “Hagiografía en invención en *Plácido* (1871), novela de Francisco Campos”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX” de *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre de 2011, p. 53.

Carrasco, 2011). Por eso el héroe de la novela es un mártir cristiano: San Plácido, llamado también Eustaquio.

Campos Coello recurrió al género de la hagiografía (biografía de santos cristianos) y a la retórica como instrumentos para crear el ideal del nuevo ciudadano: “Como versado latinista sabía que la retórica, la poética y la elocuencia se transforman en literatura, y esto fue lo que se propuso con la escritura de *Plácido*, novela acerca de uno de los mártires de la Iglesia católica en el siglo I de la era cristiana” (Carrasco, 2011: 56). Campos Coello había estudiado en el Pontificio Colegio Pío Latinoamericano de Roma, bajo la tutela de los jesuitas, y luego había cursado la carrera de Jurisprudencia. Con esta formación académica, y de regreso al Ecuador, se dedicó entre otras actividades a enseñar “varias ramas de lo que entonces se llamaba latinidad.”⁹⁵ Debido a que la suya era una sociedad en plena transición política, llena de crisis sociales y morales, debía construir modelos que logran conformar una nación digna del “concierto de los Estados del hemisferio occidental; anhelo decisivo en los pensadores del siglo XIX” (Carrasco, 2011: 55-56).

Debido a la fragmentación interna del país, Campos Coello, así como hicieron Mera o Moreno, buscó paradigmas comunes a los diversos grupos étnicos y políticos, que todos pudieran aceptar como ejemplos plausibles. Tales parámetros se encontraban sólo en la religión dominante: “Los grupos étnicos no tenían un pasado común; por eso, había que construir un escenario que constituyese una historia compartida, que inventara un colectivo que se aceptara, para proyectar un ideal nacional; [...] Lo que se compartía en su presente era el sistema de creencias y prácticas religiosas” (Carrasco, 2011: 56). Y las vidas de santos, las hagiografías, eran modelos discursivos conocidos por los posibles destinatarios de esta obra. Aunque la novela en tanto género literario atravesaba todavía un proceso de formación en todo el continente, Campos Coello ya conocía el poder difusor que tenía, gracias a sus estudios y viajes por Europa. El mártir cristiano que protagoniza su novela se parece mucho a los héroes de la Independencia o a cualquier otro personaje patriótico, porque los valores que representa Plácido pertenecen a una matriz religiosa compartida por conservadores y liberales.

La otra novela ecuatoriana que concurre a la consumación de este propósito nacionalista es *Naya o la Chapetona*. En ella, como ya conocemos, se cuenta la historia de

⁹⁵ Julio Tobar Donoso, “Francisco Campos”, en *Los miembros de número de la academia ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1976.

una mestiza ilustre, hija de una indígena noble y un adelantado español, de la mano de quien entran en la Amazonia los primeros misioneros, en los territorios de la actual provincia ecuatoriana de Zamora Chinchipe. La novela es mucho más que la recreación de la leyenda local de Blondina, asociada con la tortuosa y varias veces fracasada fundación española de la capital provincial. La protagonista de la historia es una mujer que decide ser célibe para cumplir con idoneidad su misión de liberar a cada uno de los esclavos negros de su comarca, darles refugio y educarlos como hacía con los indígenas de la comunidad de su madre. Blondina encarna el ideal del nuevo ciudadano ecuatoriano: sacrifica su posición social y las prebendas heredadas de su padre, en favor de una visión imposible de concretar para la época colonial (incluso para el tiempo en que Moreno escribió su novela): integrar por igual en la comunidad nacional católica a los negros, indios y blancos. Si reparamos en este último detalle, la novela de Moreno resulta mucho más arriesgada y consistente en su nacionalismo integrador que *Cumandá*. Resulta sorprendente que sea una mujer la que lleva la batuta de los cambios políticos de su comunidad, por encima de los miembros regulares de la iglesia o las autoridades políticas. Sabemos que Moreno no pudo publicar su libro en los años cercanos a su escritura, porque fue censurado por un poderoso obispo. Esta, que podría ser la novela nacional por antonomasia, ha pasado casi inadvertida por su tardía difusión y posiblemente porque carece de la potencia o virtud estilística de la novela de Mera. Con todo, es indispensable consignar su existencia y ponerla dentro del mapa de la novelística del siglo XIX, para mejorar la pobre visión que existe sobre la narrativa escrita en aquella época.

La otra figura del panteón republicano que los escritores de la época encumbran es el héroe militar. La primera novela en construir esta imagen nacionalista es *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, de Teófilo Pozo Monsalve. Desde la introducción, el autor expresa su preocupación por construir un país unido, lejano de las divisiones políticas que provocaban una sucesión interminable de golpes de Estado y dictaduras. Este libro es un alegato contra la violencia armada, que modulaba el devenir de la vida política ecuatoriana: “No será posible que el Ecuador progrese [...] si el iris de la paz no fulgura en su cielo oscurecido por la densa bruma de las guerras civiles” (Pozo Monsalve, 1886: 1). Pero, antes que nada, es el relato de un soldado que participa en la lucha militar contra Ignacio de Veintemilla, representado como

un personaje nefasto, debido a su codicia y torpeza como gobernante: “La ambición de un hombre ha hecho retroceder un siglo al Ecuador en su brillante carrera de progreso” (Pozo Monsalve, 1886: 1). Y también por ser un hombre tremendamente vicioso, en otras palabras, por ser esencialmente un pecador: “Veintemilla en Guayaquil, rodeado de un poderoso ejército, sentía el horrible peso de su pérfida causa, que le oprimía el corazón, con la mano de hierro del remordimiento, y ahogaba su desesperación y su afrenta en torrentes de alcohol” (Pozo Monsalve, 2011: 54).

Reinaldo se presenta como el héroe cristiano y patriótico perfecto: célibe, de origen noble y actitud caballeresca. Se sacrifica por su familia y su patria en igual medida: decide luchar en la campaña de la llamada Restauración, tomando el lugar que le correspondía a su futuro suegro, Carlos de Sandoval, para que este pudiera cuidar de su esposa e hija. Su heroicidad pretende asemejarse al martirio de los santos, cuando decide suspender su matrimonio antes de salir a la guerra. Y lo mismo le exige al compañero con quien abandona el hogar: “Yo también, como no lo ignoras, amo demasiado; pero todo lo he sacrificado por ver libre a mi querido Ecuador” (Pozo Monsalve, 1886: 39), le dice Reinaldo a Federico, y lo convence de sumarse a las filas de los restauradores. El bien común de la patria está por sobre la felicidad individual. Su heroicidad también lo acerca a los próceres criollos de la Independencia, debido a su noble cuna: “De ilustres padres de distinguida alcurnia, había nacido Reinaldo de San Miguel” (Pozo Monsalve, 1886: 1). Su imagen heroica imita la del caballero medieval: “Dos horas después cabalgaba Reinaldo un fogoso bridón tordo rodado y en compañía de su lacayo Manuel, partía á largo galope con dirección a Gualaceo” (Pozo Monsalve, 1886: 8). El valiente joven, célibe, noble, y asistido por la fiel servidumbre, es más tarde comparado a ciertos personajes bíblicos convenientes para el efecto. Cuando se entera de la repentina muerte de Ángela, su prometida: “Reinaldo, como Saúl, herido por el rayo de Jehová, cayó al suelo desplomado” (Pozo Monsalve, 1886: 73). A partir de entonces, ninguna ambición terrenal lo detiene: está listo para morir por la patria, defendiendo los principios cristianos.

Si bien Reinaldo no consigue la gloria, reservada a los héroes máximos de la patria (el martirio y muerte en el campo de batalla), los delicados vientos del campo le llevan el recuerdo de su novia fallecida y lo animan a encontrar una pizca de esperanza: “Ojalá, Ecuador idolatrado, [...], que las brisas de tu horizonte, sean brisas de ventura, y que un porvenir brillante y glorioso te haga tan feliz cual mi corazón ansía” (Pozo Monsalve,

1886: 98). No obstante la relativa debilidad de este héroe novelesco, el narrador lo compara con el Duque de Montebello⁹⁶ (Pozo Monsalve, 1886: 17), y a la batalla de Guayaquil en la que interviene con la famosa batalla de Waterloo. No es raro que por estas mismas motivaciones, el narrador equipare a los militares Landázuri y Lizarzaburu con el célebre Blücher⁹⁷ (Pozo Monsalve, 1886: 29). Pero más allá de estos y otros símiles, que destacan la figura heroica del protagonista, Reinaldo se enviste, sobre todo, de un aura religiosa que el narrador dibuja con sumo cuidado. Su valor en la batalla sólo es equiparable, concretamente, a su fidelidad cristiana, que tanto le preocupa conservar intacta.

Esa preocupación se extiende a la familia que dejó atrás, por cuyo bienestar espiritual pregunta todo el tiempo: “Manuel le había asegurado que con alguna frecuencia, Ángela y su buena madre hacían venir a un sacerdote, por consolarse con los divinos auxilios de la religión, fuente de agua viva, que mitiga las dolencias del espíritu” (Pozo Monsalve, 1886: 61). Una vez muerta Ángela, el narrador sentencia: “¡Felices lo que podemos acogernos a la cruz redentora, cuando nos embisten los recios vendavales de la vida [...] No fue, pues, la religión en este caso, menos vivificante para el alma lacerada de Don Carlos y su esposa: en ella encontraron consuelo y resignación a sus pesares” (Pozo Monsalve, 1886: 74). Tan importante son para Reinaldo los fundamentos religiosos, que le impiden suicidarse cuando se entera de la muerte de su novia. En una especie de alucinación, en el momento mismo en que iba a consumir su propia muerte, escucha una voz misteriosa llamándolo desde el cielo: “aquella voz que le producía una impresión magnética, era la de Ángela [...] aquel eco de la religión [...] le hizo comprender que llegaría tiempo en que volvería a ver al ser idolatrado” (Pozo Monsalve, 1886: 77). A cambio de la muerte, Reinaldo opta por el exilio y se marcha a París: “Allí te dejo, Ecuador, las prendas más idolatradas de mi afecto en tu suelo están ¡Patria querida!...” (Pozo Monsalve, 1886: 78).

Este primer héroe militar de la novela ecuatoriana del siglo XIX reproduce con fidelidad el arquetipo romántico del líder marcial, porque muestra enorme audacia y habilidad en el campo de batalla, y también porque tiene un lado sensible y artístico. Esta clase de héroes, además de valientes, suelen ser talentosos juglares. Luego de una cruenta

⁹⁶ Llamado Jean Lannes (1769-1809), uno de los más notables mariscales de Napoleón Bonaparte.

⁹⁷ Gebhard Leberecht von Blücher (1742-1819), famoso general prusiano que ayudó a derrotar a Bonaparte.

batalla, Reinaldo toca la guitarra y le ofrece una serenata a su amada (Pozo Monsalve, 1886: 32). A pesar de esta pasión delirante, el amor entre ambos permanece casto: “¡Ay! de aquellos para quienes el amor está reducido a la pequeña y vil esfera de la pasión terrestre” (Pozo Monsalve, 1886: 37), dice el mismo Reinaldo sobre el amor que le profesa a Ángela. Esta actitud recatada, inspirada sobre todo por el catolicismo de la época, se mantiene desde el primer encuentro entre ambos: “E iba a continuar sin duda; pero en ese momento se encontraron los ojos de Ángela con los de Reinaldo, como pueden encontrarse los polos de una pila galvánica, y un rápido estremecimiento circuló por las venas de aquella pareja encantadora” (Pozo Monsalve, 1886: 10).

Mas el tiempo heroico de la fundación de la patria no se ubica exclusivamente en los conflictos internos de la República, sino también en los albores de la fundación del Estado nacional, cuando junto a los conflictos militares con los países vecinos, previos a la separación política de Colombia, se sucedieron numerosas asonadas entre caudillos y facciones que intentaban gobernar el país emergente. El relato de Juan León Mera titulado *Porque soy cristiano* (1890) está ambientado precisamente entre 1829 y 1835; es decir, entre la Batalla de Tarqui y la de Miñarica. En ella vemos el sacrificio total del humilde campesino José, reclutado a la fuerza en el regimiento del Capitán Feroz, que marchaba junto a Juan José Flores, para detener las pretensiones del Perú, lideradas por el mariscal Lamar. José sufre una horrible mutilación como castigo por no caminar al ritmo impuesto, debido a una innata debilidad física. Años más tarde, José salva la vida de su antiguo verdugo, el Capitán Feroz, sublevado entonces contra su antiguo comandante, el general Flores. En la figura del campesino José se aúnan el valor patriótico y la caridad cristiana, no porque haya sido un héroe militar, pues su mutilación le impidió continuar en la milicia, sino porque perdona la ofensa del brutal Capitán Feroz y consigue que regrese al ejército, transformándolo en un defensor del catolicismo, que perdona las ofensas de sus enemigos y trata con justicia a sus subalternos. El campesino José es un héroe. Evangelizar es su manera de hacer patria.

Este personaje le sirve a Mera para expresar su opinión sobre la moral del pueblo ecuatoriano: “la gente de nuestro pueblo es limosnera, y no ve el hambre de un desdichado sin partir con él su mendrugo de pan” (Mera, 1974: 45). Pero Mera se cuida de no dejar allí la pintura del ecuatoriano ideal. Además de piadosos, los ecuatorianos son sobre todo valientes, cuando se trata de defender los pilares que sostienen el edificio de la nación:

“Nuestros mozos son así: hasta lloran cuando se despiden de las personas á quienes aman, para emprender el camino de la guerra; pero una vez en el ejército y con el patriotismo y el honor que los espolean; ¡qué cholos y qué chagras para dar y recibir balazos sin arrodarse con nada! Subordinado, infatigable, paciente, valeroso, el soldado ecuatoriano es de los mejores de Sud-américa” (Mera, 1974: 45). Aunque José no alcanza a ser soldado, sabe dar la otra mejilla, y recibe voluntariamente las humillaciones de Feroz, a quien acoge en su propia casa, sabiendo bien que es él quien le había cortado la mano años atrás. Lo perdona y salva, física y espiritualmente. Cura sus heridas y le rescata para la fe. José es un católico perfecto. Antes que un tipo de personaje narrativo, es la representación de una tesis religiosa y política contundente: “¡Dios! Repitió después de un instante de silencio. [Escuchamos a Feroz] Al fin dime hombre del diablo, ¿por qué has hecho conmigo esas cosas, en vez de matarme y vengarte?”, a lo que José responde: “Porque soy cristiano” (Mera, 1974: 58). Y con esa misma frase, Mera termina más adelante su novela.

Ahora bien, debo aclarar que esta apología de la caridad cristiana, que todo lo sacrifica por cumplir la ley de Dios, precisamente porque está ambientada en un momento de conflictos bélicos al interior de la naciente república, muestra los matices del pensamiento de Mera. La historia de José y Feroz sirve también de excusa para justificar el proceso civilizatorio en un sentido más concreto: Mera sugiere que, antes que hacer la guerra entre ellos, los ecuatorianos debían dedicarse a cultivar y sembrar. La tierra debe dejar de ser un erial desértico, abandonado por los hombres, y transformarse en un vergel santificado por la agricultura y la ganadería, tal como dice el narrador que ocurre con las llanuras de Huachi que, antes desérticos escenarios de la guerra, son luego pródigos sembríos frutales: “¡Plegue el Cielo que la civilización sea para el corazón y el alma de mis paisanos lo que es el benéfico riego a los arenales de Huachi!” (Mera, 1974: 47). La suya es una visión antibélica. Mera describe a los militares como seres endurecidos por la batallas hasta el punto de ser insensibles e irracionales. “¡Maldita sea la guerra!”, exclama el narrador (Mera: 1974: 52). En vano intenta disimular el cariz didáctico de su texto: “No es mi ánimo entrar en disquisiciones sobre las causas de la revolución que a raíz de la caída de Colombia y del comienzo de la vida autonómica del Ecuador, vino á conmovérle; ni es para el caso esta obrilla, forjada sin más propósito que el de dar un momento

de distracción honesta á mis lectores” (Mera, 1974: 50). José y más tarde Feroz son modelos nacionales no porque sean primordialmente héroes militares, sino porque son esencialmente sujetos cristianos.

El cristianismo ejemplar del campesino José contrasta con la actitud “más humana” de su esposa, Margarita. Apenas conoce al capitán Feroz, momentos antes de que le mutilara el brazo a su esposo, ella descubre la natural disposición a la violencia que tenía aquel oficial: “-¡Que Dios castigue a ese monstruo! / -No digas eso Margarita. / -¡Que se muera ese malvado! / -Calla, hija. No es bueno desear mal á nadie. / -¿Pero no ves que es un diablo y que te quiere matar? / -No será sino lo que Dios quiera. / -Y Dios ha de querer que ese... / -¡Calla! Es preciso perdonarle” (Mera, 1974: 46). A diferencia de su marido, Margarita es una persona práctica, lejana de los pujos de santidad de su pareja. Es como si Mera intentara resaltar la tendencia espiritual de los hombres, contrastándola siempre con la inclinación terrenal de las mujeres. Baste recordar la diferencia que existe entre los protagonistas de su célebre novela *Cumandá*. En el caso que nos ocupa, años más tarde del trágico incidente (la mutilación de José), cuando por casualidad ambos descubren al capitán Feroz herido de muerte en el campo, Margarita le pide a su marido que lo abandone a su suerte, para salvar la propia vida y evitar el riesgo de que los soldados que merodean los encuentren y asesinen. José se empeña en salvar de la muerte a su antiguo verdugo, y se sobrepone a los ruegos y forcejeos de su esposa. Queda claro que el personaje de Margarita cumple la función de caracterizar, por contraste, la figura de un hombre entregado al cumplimiento heroico de su fe. La figura de la mujer en sí misma nos es importante, salvo por la relación que mantiene con su marido. El modelo de ciudadano que imagina Mera es la de un varón, mártir del cristianismo.

En esta orilla, la novela con mayor acumulación de figuras militares heroicas es *Relación de un veterano de la Independencia*, de Carlos R. Tobar. Alrededor del héroe de la novela, Antonio Mideros, que es narrador y protagonista, orbitan una legión de figuras patrióticas y enemigas, que juntas ofrecen un panorama bastante claro sobre los ideales que Tobar profesaba para erigir la nación. Antonio mismo es un héroe de la Independencia, que tiene la oportunidad de combatir junto a la División de Antonio José de Sucre en la Batalla de Pichincha (24 de mayo de 1822), y sobrevivir pese a las graves heridas que lo dejan inconsciente y desangrado en el campo. El padre del mismo Antonio había sido

uno de los conspiradores del 10 de agosto de 1809, y uno de los mártires quiteños asesinados el 2 de agosto del año siguiente. Su destino heroico parece trazado desde la infancia. Se nos presenta como un sobreviviente octogenario, que relata sus memorias y deja en ellas constancia del fracaso de la utopía republicana que lideró Bolívar, y que se disolvió en múltiples facciones políticas y territorios divididos por fronteras imprecisas, asaltadas después en innumerables ocasiones por la codicia de los caudillos locales.

Naturalmente, la pintura del héroe romántico no estaría completa si no constara el sacrificio más sensible y concreto de todos: Antonio interrumpe su romance con Aurora, por la urgencia de asistir a la fundación heroica de la patria. Los largos diálogos entre los amantes, que ocupan casi todos los capítulos XVII y XXVIII de la primera parte, nos muestran la dolorosa pero inevitable decisión que tienen que enfrentar los amantes, de renunciar uno al otro para servir a la causa libertaria. Al final de la historia, el destino los compensará con una larga y próspera vida, que disfrutaron juntos. El paradigma del héroe novelesco nacionalista del siglo XIX ecuatoriano se llama Antonio Mideros.

No obstante, el mayor ejemplo histórico que ofrece este libro es el retrato de Sucre, que consta en el capítulo XIV de la segunda parte (Tobar, 2002: 216-217). Las facciones bellas y el porte regio del máximo comandante bolivariano son el reflejo perfecto de su personalidad aquilatada y prácticas ejemplares. Durante muchos años, este pasaje de la novela formó parte de la educación en valores cívicos e historia nacional, de las escuelas y colegios ecuatorianos, como bien lo recuerda Hernán Rodríguez Castelo en el prólogo de una de las ediciones (Tobar, 1987). También es importante la referencia a la heroicidad del joven Abdón Calderón, que Antonio Mideros atestigua de cerca, y que también ayudó a construir el panteón de mártires republicanos durante el siglo XIX. Poco importa que la descripción de la muerte del llamado *héroe niño* de Cuenca sea casi inverosímil e históricamente falaz. Representa el sacrificio de los próceres y fundadores del primer momento de la nación ecuatoriana: “Al lado mío recibió el plomo que le destrozó el brazo derecho. Empuña el sable con la mano izquierda y vitoreando a la patria, se entra en lo más reñido de la lucha. Otro balazo le rompe la siniestra, a lo que el héroe de dieciocho años contesta con un viva a la República. Poco después una tercera bala le atraviesa el muslo, y por último una de cañón, como a Nelson,⁹⁸ le lleva ambas piernas” (Tobar, 2002, 267).

⁹⁸ Horatio Nelson (1758-1805), célebre oficial naval británico, que destacó en las Guerra Napoleónicas, especialmente en la Batalla de Trafalgar, donde perdió la vida.

La historia nos presenta al primer mártir, cuando Antonio y su madre, buscando entre los cadáveres de la matanza del 2 de agosto de 1810 al padre de Mideros, encuentran todavía con vida a Mariano Castillo. Este prócer ficticio de la Independencia encarna el modelo de patriota radical, que se retira de la contienda antes de la gesta libertaria del 24 de mayo, decepcionado por la ambición de las distintas facciones, que anunciaba la inminente disolución de la Gran Colombia. Castillo es el tutor y primer maestro del huérfano Mideros, y también el ejemplo de sacrificio absoluto por la causa patriótica: renuncia a su herencia y decide no volver a ver a su familia, para protegerla de la persecución de los realistas (Tobar, 2002: 224-225). Castillo siempre se muestra vehemente y presto a iniciar la batalla, a diferencia de los más mesurados, como Arturo Peñamar, quienes esperan el momento justo entre las negociaciones diplomáticas y la planificación militar, para conseguir la emancipación política. De manera que Tobar, además de presentarnos distintos modelos de ciudadanos a través de sus personajes, también muestra a los lectores los diversos senderos que la naciente república podía seguir para constituirse en un Estado nacional moderno. La visión de Tobar es crítica y en cierto sentido analítica, antes que radical o militante como las de Mera, Moreno o Campos Coello.

En este sentido, además de los ejemplares personajes y acontecimientos históricos que recupera en su novela, Tobar crea extensos y ricos diálogos, en los cuales descubrimos las diversas tendencias ideológicas en pugna. Como cuando nos muestra diversas visiones sobre la revolución: por un lado están los personajes que creen que, si bien es inevitable la emancipación, no debe ser inmediata y violenta, sino paulatina y con paso seguro. El argumento más fuerte lo interpone el personaje de Arturo, cuando se refiere a América como a un *menor de edad*:

La revoluciones –hablo de las que no son suscitadas por móviles mezquinos– tratan de apresurar el perfeccionamiento de los pueblos, por medios violentos que, casi siempre, obtienen lo contrario de lo que se proponen. Nos conviene, no la revolución sino la evolución: si ésta nos trae alguna sangre y desgracias que no se pueden evitar, qué hacerle... Yo creo, sí señor, creo, tengo viva fe en la ley del progreso. La violencia, hija siempre de la falta de razón, atraparé quizás a su presa, pero sangrienta, muerta, como la paloma que agarra el gavilán.

Partidario como soy de la emancipación, la encuentro con todo –quiero ser completamente franco–, la encuentro prematura. ¿Qué duda cabe de que caminando el tiempo,

América ha de independizarse? ¿Quién cree que el niño no ha de ser joven y el joven no ha de ser hombre? [...] pero para que el joven ponga casa aparte, es menester que antes haya adquirido el desenvolvimiento de razón suficiente, el desarrollo de cuerpo necesario y por fin los bienes de fortuna bastantes para dejar de llevar la vida parásita del pupilo. (Tobar, 2002: 64-65)

Frente a Arturo, el mesurado, se encuentra Castillo, el radical: “—Qué prematuro, ni qué pan caliente: la libertad no admite esperas. Para ella están los pueblos siempre preparados: que son débiles, pequeños... pues bien, hijo, darles luz, mucha luz, aire, mucho aire, alimento, mucho alimento, es decir, libertad, libertad y libertad, y ya verá usted cómo el chiquillo que en el hogar paterno va en cuatro pies se yergue y es gigante” (Tobar, 2002: 65-66). Aquella larga controversia termina con un lance magistral del narrador: “Por fortuna para el lector y para Rey [otro de los personajes que interviene en el coloquio], la llegada de los postres puso punto a la peliaguda discusión” (Tobar, 2002: 68). Mariano Castillo es el idealista que persigue la utopía liberal de la democracia: “lealmente soñaba con la República utópica, con la igualdad y fraternidad prácticas, con el gobierno de todo y para todos” (Tobar, 2002: 85). Los pensamientos en voz alta de Castillo rozan en ocasiones un radicalismo imposible de practicar: “—Qué Patria, ni qué demonios —decía dando paseos a lo largo de la pieza—. Mire usted. ¿No iremos a caer en las garras de los tiranos de cogulla, cuando nos hayamos libertado del pupilaje de España? [...] La selva, la selva, vamos a las selvas —agregó después de un rato—: estoy creyendo que la santa libertad se ha vuelto cimarrona y que sociedad es palabra sinónima de esclavitud” (Tobar, 2003: 85). ¿Estamos al borde de un manifiesto anarquista? Ya veremos que no.

Quizás estos extremos argumentativos de Castillo se deban al flujo de la escritura novelesca, más que a las certezas ideológicas del autor. Este personaje adquiere voz propia y representa por sí mismo toda una coordenada ideológica. Con frecuencia, el lector encuentra estos momentos en los que parece que los personajes se le salen de las manos al autor, y sus ideas cobran vida propia, de tal forma que se llenan de contradicciones y matices, como ocurre en la vida real. Este es un caso típico de lo que Bajtín (1989) llamaba *polifonía*: en las palabras del narrador y los personajes, no se enfrentan solamente las palabras de los rivales, sino las ideologías del momento histórico en que es concebida la novela. Con todo, esta polifonía no es completa, porque no existe una auténtica heteroglosia; es decir, porque el narrador no deja hablar a sus personajes en su propia lengua,

con sus propias palabras. Por el contrario, ejerce un sutil control detrás de cada diálogo, de cada acción. Este problema sobrepasa las intenciones de mi estudio, pero lo señalo aquí, muy extrañado de que los críticos y estudiosos no se hayan fijado con mayor atención en esta novela, cuyas complejidades, a veces muy sutiles, nos invitan a redefinir el panorama literario del Ecuador del siglo XIX. Esta historia de Tobar podría estar por sobre la de Mera, como paradigma de novela nacional.

En todo caso, la preocupación central de los personajes y el narrador nos conducen hacia la defensa de un par de ideas que se afirman, desde diversos puntos de vista, una y otra vez: la superación del partidismo y el elitismo. Afirma Mariano Castillo que del “descalabro de Verdeloma” y “la retirada de Caspicorral”, sonados fracasos de las milicias independentistas, “tuvieron la culpa única y exclusivamente los *partidos políticos*, o mejor dicho las ambiciones personales, perenne tumba de la prosperidad de algunas naciones sudamericanas” (Tobar, 2002: 134). Por su parte, Antonio Mideros (y por su mediación el mismo Carlos R. Tobar) se lamenta de la factura clasista y elitista de la gesta libertaria y, por extensión, del ejercicio del poder en la era republicana:

Verdad histórica, hecho confirmado y que no puede ponerse en duda, es que la guerra de la independencia fue guerra de hijos de españoles contra españoles: los indios, propiamente tales, los negros y muchos mestizos, se eran *res nullius*, esto es, propiedad del primer ocupante, dado que la recluta los convertía, ora en soldados del monarca, ora en soldados de la patria. Así se comprenderá, pues, cómo fusilados algunos jefes, desterrados otros, la paz pareció haberse afirmado en Quito. (Tobar, 2002: 141)

Ahora bien, esta revisión crítica sobre el surgimiento de la nación en la época de la Independencia, si bien demuestra cierta visión antielitista de parte de Tobar, va acompañada también de la creencia en liderazgos fuertes como los de Bolívar. En un principio, la nación debe ser edificada por las élites sociales y no exclusivamente por el pueblo, cuyas masas harían peligrar la unidad, abandonadas a la anarquía, sin un buen dirigente: “nosotros queremos un pueblo, una nación, no un hacinamiento de ruinas y de cadáveres” (Tobar, 2002: 63). Tobar quiere evitar el derramamiento de sangre entre hermanos, que atestiguó a lo largo de su propia vida, en las luchas contra los tiranos como Veintemilla. Su personaje Antonio se lamenta en varias ocasiones de que “en los campos de batalla del sur de Colombia la grande, no se derramó casi más sangre que la americana” (Tobar,

2002: 184). Sin duda, Tobar se sirve de su anécdota novelesca para deplorar la disolución de la Gran Colombia, pero también para asentar una doctrina antimilitarista. Un claro ejemplo aparece cuando Antonio se encuentra con un viejo rival de la escuela, quien intenta matarlo, motivado por la envidia, a pesar de estar en el mismo bando. El traidor falla y asesina por accidente al teniente Rodríguez, quien lo había sancionado anteriormente por indisciplina. Esta reyerta, impulsa a Antonio a reflexionar sobre el “cainismo” que dividiría el primer Estado republicano en tres países distintos, a pesar de estar cobijados por la misma *bandera de Miranda*.⁹⁹ “Ah, ¡si el acontecimiento será un fúnebre presagio de lo que sucederá en lo futuro a las naciones dueñas de esta hermosa enseña! ¡Si ella tendrá que cubrir con vergüenza los cadáveres de las víctimas de Caín...!” (Tobar, 2002: 188). Queda claro que nuestro autor es un americanista bolivariano.

Sin embargo, toda esta pintura ideológica de los personajes como Castillo y Mideros va más allá de la reseña legendaria. Aunque quede claro que uno de los propósitos de Tobar fue fabricar con su novela un suplemento de la historia, tal como Andrés Bello y otros ideólogos americanos sugirieron que debían hacer los novelistas americanos, también le sirvió para exponer una visión escéptica sobre la vida política de su tiempo. Tobar no solamente es un patriota moralista, como lo fueron sin duda Mera, Campos, Moreno y Pozo Monsalve. Este escritor también es un cronista de su tiempo: las palabras de su personaje Antonio Mideros, que analizan y sentencian la época que le tocó vivir, son igualmente válidas para juzgar la convulsionada contemporaneidad de las naciones andinas de finales del siglo XIX: “he visto a mi país cambiar de dueño como una acémila: del señorío de España al de la Gran Colombia y después al despotismo, salvas escasas excepciones, de tiranuelos de tres al cuatro subidos muchos de ellos al poder, por artes de felonía, de traición o de vileza” (Tobar, 2002: 80).

Antonio Mideros es uno de los personajes políticos más intensos, y probablemente el más explícito ideólogo de todos los que se puede hallar en las novelas ecuatorianas del siglo XIX. Es un veterano de la guerra de Independencia, y por ello el ciudadano americano por antonomasia. Sus opiniones se pueden percibir como vehículos de los anhelos patrióticos de casi todas las facciones políticas de los letrados de la época. El llamado a

⁹⁹ Se refiere a la bandera que comparten Ecuador, Colombia y Venezuela, que flamearon los patriotas bolivarianos inspirados por Francisco de Miranda (Caracas ,1750-Cádiz, 1816), precursor de la Independencia.

la cordura, la reflexión y la actitud crítica y generosa entre los rivales no tiene equivalencia en ninguna novela ecuatoriana de aquellos años. En ella se pueden ver reflejados católicos conservadores como Mera, liberales moderados como Campos Coello, e incluso liberales radicales y laicistas como Juan Montalvo. ¿Quién entre todos ellos hubiera podido descalificar la pertinencia histórica y política de esta novela? Con certeza, ninguno. Tobar, a través de su narrador protagonista, repudia las rivalidades entre connacionales. El horizonte de la fundación definitiva de una sola nación era más urgente que la resolución de las diferencias al interior del territorio, cuyas fronteras geográficas tampoco estaban definidas. Los ejemplos que utiliza Tobar pertenecen a la generación de sus padres. Tan reciente era para él la existencia del Ecuador como legítima y urgente su consolidación. En el capítulo XXI de la primera parte, Tobar refiere la decepcionante competencia entre los próceres Montúfares y sus rivales también patriotas, que acabó por diluir el primer movimiento independentista de la Audiencia de Quito, que, según el narrador de la novela, tuvo alguna posibilidad de derrotar militarmente a los realistas, años antes de la participación de las huestes bolivarianas en el conflicto (Tobar, 2002: 130-131).

A través de las opiniones de su narrador y sus personajes, Tobar habla sobre la nación como de una casa heredada de los mayores, que no se refacciona a tiempo y se cae a pedazos: “por haber pertenecido al padre de Aurora, don José Rey la miraba con aversión y dejaba que se hundiesen los techos y se desplomasen las murallas sin acudir a éstas o a aquellos con oportunos reparos. Ni más ni menos como los presidentes de República que dejan destruir las obras de sus predecesores” (Tobar, 2002: 98). Podemos leer estas y otras ideas de la novela como propias del autor, más que de los personajes, si recordamos que Tobar intervino en la administración del Estado, a partir del gobierno de los llamados progresistas, como funcionario de gobierno y diplomático. Sólo tras el asesinato de Alfaro y Julio Andrade, Tobar decidió exiliarse en Barcelona, donde falleció. En determinado momento de la novela, el lector asiste a una reñida discusión entre Arturo Peñaranda y Mariano Castillo, que representan, respectivamente, a los independentistas moderados y a los radicales, y constituyen también una proyección de lo que ocurría en el momento mismo de la escritura de la novela (1891-1893): el advenimiento de la Revolución Liberal y el fin del Progresismo. En este caso, Mideros, el narrador protagonista, se limita a ser un mero espectador: ni siquiera se atreve a moderar el debate.

Por esta razón, quizá no quede del todo clara la posición de Tobar respecto de esta disputa, pero la polisemia es resultado del mayor mérito de la novela: a través de la voz de sus personajes, Tobar logra auténticas concreciones lingüísticas de las ideologías que se encontraban en pugna en los primeros años de la República. En esta línea, vale anotar al menos como curiosidad que Mariano Castillo, el personaje más importante de la novela luego del narrador, sea un radical que nunca le enseña a su pupilo absolutamente nada de religión, ¿Tobar se sentía identificado con él o con los más moderados? La novela no nos permite saberlo, pero sí nos deja intuir que el autor simpatizaba de alguna manera con el laicismo. Al final, el lector se lleva por lo menos una idea en firme: esta novela aboga por un sentido de patria muy cercano a la arcadía soñada por los demócratas liberales. Así lo explica Castillo con sus propias palabras:

Feliz tú, oh Antonio Mideros, llamado a gozar de la República, quiero decir, de las delicias de una sociedad arcangélica, formada de hermanos todos cariñosos, todos iguales, todos empeñados en la prosperidad común: sin envidias, sin preponderancias, sin mío ni tuyo; bendecidos por Dios, alumbrados, vivificados por un sol de edén, aumentados por una tierra pródiga, acariciados por un aire tibio, fragante, roborativo, agasajados, que no gobernados, por autoridades sabias, desprendidas, abnegadas, justas, amadas por los súbditos... no súbditos... sino miembros de una familia rica, próspera, contenta, beatífica... (Tobar, 2002: 167)

Estas son las palabras de un ideólogo nacionalista, no las de un héroe militar. Mariano Castillo es el complemento intelectual del joven y activo protagonista de la historia: Antonio Mideros, el guerrero que intenta poner en práctica las ideas de su maestro. Ese maestro, envejecido por la enfermedad y las decepciones, se muestra animado por el entusiasmo de su pupilo, porque encuentra en él realizadas sus propias expectativas. El idealismo de Castillo se manifiesta con fuerza cuando rechaza todas las gradaciones que los jefes del ejército le ofrecen como recompensa a sus sacrificios. Al contrario, Mideros empieza siendo soldado raso y llega a ser Capitán y, en el último momento, mayor del ejército, bajo el comando directo de Antonio José de Sucre. Castillo representa esa parte utópica y casi ingenua del liberalismo más radical: “cuando no haya coroneles ni generales en los batallones, tendremos batallones de coroneles y generales, quiero decir, que entonces todos los soldados combatirán iguales en el valor, como iguales en la esperanza

de gloria” (Tobar, 2002: 174). Carlos R. Tobar inaugura con Castillo un modelo de ciudadano en la figura del *letrado fundador*, que examinaré a continuación.

El hombre letrado: fundador de la nación imaginada

Quizá no deba parecernos extraño que la primera novela publicada en el siglo XIX de tema ecuatoriano, *El pirata del Guayas*, del chileno Manuel Bilbao, tenga entre sus personajes secundarios a uno que encarna el ideal del hombre ilustrado. Se trata de un joven estudiante francés que está de paso por el principal puerto ecuatoriano, y a quien le toca presenciar el montaje del cadalso donde iban a ser ejecutados una partida de piratas que merodeaban las aguas del Golfo del Guayas. El juego de identidades que construye Bilbao parece claro: al decir francés, el narrador está refiriéndose al origen europeo de gran parte de las ideas que animaron la emancipación americana. Sin entrar en mayores polémicas ni precisiones sobre el supuesto origen o cariz ilustrado del ideario emancipatorio (porque no es el tema de nuestra reflexión), vale señalar que este es el primer personaje novelesco del siglo XIX en hablar del Ecuador en términos de nación. En este personaje, como en otros posteriores, podemos descubrir con relativa facilidad las nociones que tanto escritores liberales cuanto conservadores, vale decir, nacionalistas de diversa especie y ralea, tenían como horizonte político o ideológico común.

Este estudiante francés discurre con un abogado que se encuentra en la calle, mientras observa cómo erigen el patíbulo en una plaza pública. El narrador se pone del lado del estudiante, que va ganando el debate sobre la inutilidad de la pena de muerte:

Fácil fue a este leer en el semblante del abogado *la revelación del nacionalismo ofendido*, y a fin de manifestarle su opinión, que estaba en pugna con *la leyes criminales del Ecuador*, tenía fundamentos nada despreciables que, lejos de ofender el nacionalismo o dañar las convicciones de la mayoría, podían servir de utilidad presentándoles un mal admitido para reemplazarlo por un bien desechado, abordó la cuestión que discutían reduciéndola a los términos más precisos. [El énfasis es mío] (Bilbao, 2012: 154-155)

El francés repudia que a los criminales más peligrosos como los piratas se los condene a la pena de muerte, pero no porque la ejecución sea en sí misma reprochable, sino porque, en este ejercicio violento de la autoridad, se desnuda la ineficacia de instituciones sociales

como la instrucción pública. Matar al forajido no es una prueba de fortaleza del Estado nacional emergente, sino una acción extrema, desesperada e inevitable, producto de una nación débil, fragmentada y al borde de la disolución. La pena de muerte es el síntoma de un Estado incapaz de prevenir la disidencia violenta, el crimen, la exclusión social.

El joven francés critica luego el sistema penitenciario ecuatoriano, argumentando que, antes que reformar a los delincuentes, las condiciones de la reclusión perfeccionan sus vicios y destrezas criminales. Y termina su disquisición con dos ideas centrales, derivadas de lo que el personaje denomina Derecho Natural: en primer lugar, “–La culpa no es del reo, es de la sociedad que abdica su soberanía, es de los gobiernos que han olvidado satisfacer las exigencias sociales” (Bilbao, 2012: 161); y, en segundo lugar, “Debe atenderse a la educación antes que al castigo si es que se quiere corregir al delincuente” (Bilbao: 2012: 162). Tales ideas dan para hacer una extensa genealogía del pensamiento jurídico en Latinoamérica, pero para nuestros propósitos demuestran la presencia de una preocupación central que tenían los escritores de aquella época; el pilar fundamental en la construcción de la soberanía de la nación tiene un solo nombre: instrucción pública. Bilbao asume de este modo su rol de pedagogo de la nación.

No es una novedad decir que la misión primordial de los escritos literarios del siglo XIX fue la edificación de la patria a través de la educación moral y el adoctrinamiento político. Lo que sí resulta al menos interesante es observar el modo en que estas tesis políticas se manifiestan en las narraciones ficticias ecuatorianas. Mucho se ha dicho sobre la figura del letrado como fundador de la nación, en tanto ideólogo político, educador y esteta; pero casi nada se ha comentado sobre cómo se proyecta esta función, del denominado *escritor civil*, sobre ciertos personajes novelescos: estudiantes, autodidactas, maestros, sabios extranjeros. En esta última, debemos detenernos un instante: el primer sabio ilustrado que aparece en la novela ecuatoriana del siglo XIX (incluyendo el texto *ecuatorianista* de Manuel Bilbao) es un extranjero. La idea detrás de este fenómeno parece estar clara: se creía que la sabiduría civilizatoria provenía de Europa, especialmente de Francia. Así ocurre también en la novela de Manuel Coronel, *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica*, basada en sucesos reales ocurridos en 1739, en la ciudad de Cuenca, en torno de la muerte del médico de la misión geodésica francesa.

En determinado pasaje de la novela de Coronel, los sabios franceses dialogan sobre los beneficios de la Ilustración y el abandono de costumbres que consideran bárbaras,

tales como la fiesta taurina a la que han sido invitados. En su criterio, esas prácticas antiguas se conservaban en las colonias españolas de América, para aplacar los ánimos del populacho y mantenerlo sojuzgado. Al final, concuerdan en que la corrida de toros es una herramienta de manipulación y distracción ideológica asociada con las fiestas religiosas católicas. Les queda claro que las autoridades coloniales se cuidaban de proveer a la población de las dosis justas de educación, junto con grandes porciones de entretenimiento, aparentemente fatuo, pero de enorme eficacia política, porque aseguraban la obediencia a las instituciones coloniales. Más que educación, la corona española proveía a sus súbditos de circo. El alegato de Coronel, a través de sus personajes europeos, posee además un fuerte corte anticlerical:

—Qué estás soñando, Moranville? Periódicos aquí, en donde sólo está permitido publicar la *Carilla* del P. Ripalda?¹⁰⁰ Teatro, ¡ah, teatro! Ya estás viendo el teatro que se ha levantado en estos países. Cuántos siglos piensas que se necesitan para demolerlos y sustituirlos con los teatros civilizadores? [...] Ahora, si hablamos de enseñanza pública, ¡oh! Eso sí, que raya en la fatuidad, en los desvaríos más extravagantes. Toda doctrina se entiende por acá al revés de la razón. ¿No has asistido á los sermones que se han predicado en estos días, allí en la iglesia? ¿No te has fijado en la forma, y modo, como los curas adoctrinan á los pobres indios? (Coronel, 1906: 118-119)

De esta manera, la imagen del ilustrado les sirve a Bilbao y a Coronel para posicionar ciertas nociones liberales que, aunque entraban en tensión con las ideas conservadoras predominantes, apelaban a una razón en común: el pueblo llegaría a ser soberano sólo si era educado en la libertad, independientemente de sus inclinaciones partidistas. El matiz conservador consiste en que tal educación debía ser religiosa. Bilbao ambienta su novela en los años del gobierno de Urbina (1852), pues no tiene más remedio, ya que el famoso pirata Bruno, llamado en realidad Briones, es un personaje histórico. Como casi todas las novelas que estamos revisando, la de Bilbao intercala varios géneros: novela de tesis, novela histórica, novela de aventuras de tema pirático. Distinto es el caso de Coronel: ambienta su historia en 1739, durante la estancia de la Misión Geodésica Francesa

¹⁰⁰ Coronel se refiere al jesuita español Jerónimo Martínez de Ripalda (1536-1618) y a su famoso *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (1591), reimpresso centenares de veces en todo el Imperio español.

en la actual provincia del Azuay. Los personajes ilustrados de Coronel y Bilbao intervienen en la historia mediante sus diálogos, para imaginar una nación distinta, una nación futura. La distancia entre la época de Coronel y la de su fábula vuelve más sutil su posición política, aunque tan clara como la de Bilbao. El ilustrado es un modelo de ciudadano, porque detenta el conocimiento suficiente para ejercer sus derechos y permitir a sus semejantes igualar su estatus soberano. El ilustrado es el educador del pueblo.

Años más tarde aparecen otros personajes de letrados menos explícitos y potentes que los franceses referidos hasta este momento. Uno de ellos es el Mr. Blácker de *Naya o la Chapetona*. A diferencia de los otros, este es un ilustrado europeo de origen británico, que decide radicarse en América, encantado por las bondades de la naturaleza, en un sitio donde la virginidad de la selva oculta secretos que pueden servir a la humanidad, para sanar las enfermedades o dinamizar el comercio y la industria. Blácker es el prototipo del sujeto racional que desea conquistar la naturaleza en beneficio de la ciencia. Pero la ciencia de este sabio europeo se encuentra al servicio de la fe:

Mr. Blácker era católico; y al revés de tantos semisabios que en el día adoran las fuerzas de la materia y sus continuas evoluciones como origen y causa primaria de todos los fenómenos, de todas las leyes del universo, él sólo veía en ellas y en la misma materia, efectos múltiples y al parecer contrarios; pero todos en armonía con la unidad de un pensamiento creador; todos dependientes, en sus diversas manifestaciones, de una voluntad suprema, omnisciente y causa primordial de cuanto existe. (Moreno, 1912: 30)

Este personaje de Moreno es el instructor de la mujer protagonista, la bella Blondina, quien aprovecha los conocimientos de su maestro para curar a los enfermos y aliviar sus sufrimientos. En tanto ilustrados, ambos son modelos de ciudadanos, aunque menos ambiciosos que los de Coronel o Bilbao. Su propósito es servir al necesitado. Su proyección patriótica está justificada por su cotidiana profesión de fe.

No ocurre lo mismo con Timoleón Coloma, quien al final de la historia termina asimilado al arquetipo del letrado del siglo XIX, que se supera a sí mismo mediante la introspección y el cultivo espiritual. Coloma es llamado a ser un constructor de la nación. Es el intelectual que debe diseñar *el deber ser* del ciudadano ecuatoriano: “la concentración del alma me dio una cualidad que, de seguro, no deben poseer los niños alegres: me hice reflexivo. El espíritu afluyó al cerebro cuando encontró obstruidas todas las salidas

al exterior. No me he olvidado cuán dulce fue la melancolía de cierta noche [...] suspiré con agradable tristeza y me dormí nuevamente” (Tobar, 1984: 44-45). Coloma vive en su mente aquello que su cuerpo no es capaz de experimentar. Con este personaje verificamos que el letrado de su época aspira a ser un librepensador, en ejercicio de una profesión liberal, que se ve a sí mismo como realización del *hombre del siglo*: “Justo, necesario es que renuncie el propio querer quien, como el sacerdote regular, tiene que vivir siempre sujeto por provechosa obediencia; pero el hombre del siglo ha menester voluntad propia y firme para salir airoso en infinidad de trances de la vida” (Tobar: 1984: 52).

El letrado es el cerebro de la nación. Su misión se compara con la del sacerdote. Es como un pastor; es quien puede salir del adocenamiento y liderar; es el destinado a ser el individuo que guíe a la comunidad, porque el hombre común de su tiempo, “como animal de reata, ha de dejarse conducir irreflexivamente donde a bien lo tenga el más insolente o el más fuerte [...] Pero la sujeción moderada, la obediencia no pasiva sino razonada y razonable, acostumbra a poner límite a los deseos” (Tobar, 1984: 52-53). Esta misión pastoral, apenas insinuada en la primera novela de Tobar, se afirma desde el inicio de su segunda y más extensa obra de ficción, *Relación de un veterano de la Independencia*. Antonio Mideros, el narrador protagonista, declara cuál es el “cumplimiento del sagrado y primordial objeto del escritor: la moralización de las naciones” (Tobar, 2002: 27). El escritor al que se refiere es cualquier sujeto que tenga la dote de escribir: el letrado, que ha accedido a la educación formal, o el ilustrado que participa en la disputa del poder político. Mideros asegura que su *relación* no es una mera obra de ficción: “Si fuese esta una novela, para concluir tal cual artísticamente pondría aquí punto final, después del Pichincha de Sucre” (Tobar, 2002: 269).

La intención declarada de Tobar no es esencialmente estética, sino educativa. En los últimos párrafos, Mideros pasa revista al destino final de todos los personajes principales, y termina citando el testamento de su madre, verdadera apología del ideal republicano católico, auténtica moraleja novelesca, y quizás ingenua pretensión:

Pon todo tu empeño, afánate con tesón en no participar de las miserias políticas del ciego partidarismo que divide estos pueblos apasionados, cuya grandeza no se mostrará a la lumbre de las hogueras que encienden los bandos opuestos, sino a la claridad de la tranquila irradiación del gabinete del hombre de estudio, de la oficina del industrial

laborioso, del hogar del agricultor entendido, del taller del artesano honrado, en una palabra a los fulgores de la azulina luz que despide dulcemente la lámpara del tabernáculo del templo del DIOS-PAZ. (Tobar, 2002: 272)

El matrimonio y la familia: pactos renovados de la nación cristiana

Una vez descritas las representaciones que considero más sencillas, me resulta indispensable detenerme en las figuras novelescas de mayor poder simbólico, debido a los significados políticos y estéticos que sintetizan: el matrimonio y la familia católicos, entendidos como pactos sociales que sostienen a la república poscolonial. En varias de las novelas que estamos discutiendo, la nación se representa en las figuras del matrimonio o la familia cristiana. En ambos casos, la nación en ciernes se representa mediante un procedimiento discursivo que, según Doris Sommer, organiza a muchas novelas nacionales latinoamericanas: la retórica del erotismo (2004: 19). Esta línea interpretativa es muy eficaz, entre otras razones, porque el matrimonio y la formación de una familia retratan con sencillez la aspiración fundacional de “los padres de la patria”: el surgimiento de una comunidad con identidad propia. En este sentido, no sólo *Cumandá*, sino todas las novelas que estamos examinando podrían recibir el mote de *novela nacional*: “El concepto de novela nacional apenas necesita explicación en América Latina; se refiere a aquel libro cuya lectura es exigida en las escuelas secundarias oficiales como fuente de la historia local y orgullo literario” (Sommer, 2004: 20). Pero si queremos entender el modo en que las pequeñas comunidades de lectores del siglo XIX construían su idea de nación, que acompañaba en la narrativa de ficción a otros discursos como la Historia Nacional, debemos incluir en esta categoría a otros relatos, que no tienen como eje articulador la retórica del erotismo. La vigencia de novelas distintas de *Cumandá* en el currículo educativo ecuatoriano, a lo largo del siglo XIX y XX, como la *Relación...* de Tobar, nos indican que no todas las novelas nacionales responden a una retórica del erotismo como centro organizador. Algunas la refieren simplemente como vehículo de legitimación literaria; es decir, como elemento que les permite ingresar al canon nacional, gracias a la aceptación del público de entonces, acostumbrando a identificar el género de la novela con el modo discursivo del romance.

Con todo, lo más importante es descubrir en estas novelas que el amor heterosexual es normativo, porque expresa el horizonte fundacional de la época: “los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual 'natural' y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX” (Sommer, 2004: 22-23). La sexualidad reproductiva, en el seno regulado de la familia cristiana católica, se concibe como uno de los motores del crecimiento nacional, porque a partir de ella se podía proponer la colonización de las vastas extensiones territoriales de América, con ciudadanos cristianos. Y mediante estas uniones también se podían solucionar las diferencias de clase social, etnia e ideología política. Además, como bien señala Sommer: “la sociedad civil debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia” (2004: 23), y esta seducción política se podía conseguir con relativa eficacia a través de ciertos discursos estéticos, a los que la población estaba ya habituada, como las novelas de tema romántico. En el caso ecuatoriano, el propósito de la retórica del erotismo, como ya podemos imaginarlo, consistió en convencer a la población de la necesidad de fundar la nación criolla, oligárquica y terrateniente, poblando el territorio de la patria con niños educados en la cultura hispánica y el cristianismo.

El matrimonio cristiano es una suerte de pacto social que resuelve las diferencias al interior de los territorios considerados como espacios nacionales. Y si bien, como en el caso de *Cumandá* y otras novelas de la época, “las pasiones domésticas resultan triviales frente a los imaginarios patrióticos” (Sommer, 2004: 33), la figura de la familia cristiana, resultado de esa unión ecuménica, surge como el núcleo fundacional de la nación. Ahora bien, el caso de *Cumandá* es complejo, porque la unión entre los amantes, vale decir, entre los fragmentos interiores de la nación, no se puede llevar a cabo, debido a que Carlos y Cumandá son en realidad hermanos. El motivo del incesto pervierte y enrarece el significado nacionalista de la retórica del erotismo, es decir, de la representación de la nación como la unión de los contrarios mediante un pacto amoroso. De allí que a los personajes les resulte mejor rezar y hacer penitencia, antes que a los amantes unirse en matrimonio. Para Mera, resulta mejor evitar esta unión agregando el ingrediente del incesto, para que el final trágico de la historia se perciba como inevitable. El pecado de la clase hacendada, representada por el cura Orozco (padre de los jóvenes enamorados, que ha maltratado a los indios contraviniendo el cristianismo) debe ser castigado. El ideal patriótico de Mera

es el ideal del cristiano católico que se retira a la vida santa de la oración, para redimir sus pecados. Orozco abandona la selva donde han muerto sus hijos y se entrega a la penitencia. La visión trágica de Mera pone por delante el respeto a las leyes de su dios y religión, antes que la consecución del pacto nacional entre indios y blancos. La elección temática de Mera no es para nada ingenua.

Aunque sabemos que “Como solución retórica a la crisis en estas novelas/naciones, el mestizaje, lema en muchos proyectos de consolidación nacional, con frecuencia es la figura empleada para la pacificación del sector 'primitivo' o 'bárbaro’” (Sommer, 2004: 39), el encuentro armónico de las diversidades, encarnadas en Carlos el blanco y Cumandá la india, no se lleva a cabo, debido a una urgencia religiosa o moral (por la prohibición del incesto), a pesar de contravenir una necesidad patriótica (la unión de los pueblos y razas). Tributar al cristianismo era para Mera más importante que fundar, de una vez por todas, la nación multiétnica. Que Cumandá sea una falsa india, y que esa falsedad se descubra en el último instante, resulta un artificio violento que apoya la posición conservadora del autor. Asimismo, el matrimonio no consumado podría reflejar la intransigencia de la clase política a la que pertenecía Mera, y que resistió la penetración paulatina de las ideas liberales, hasta el punto de provocar una guerra civil: la única vía política que pudo relevar del manejo del Estado nacional a los partidarios y simpatizantes del conservadurismo garciano. El mestizaje, como resolución de los conflictos de la nación en ciernes, queda suspendido indefinidamente en esta novela de Mera, aunque las condiciones de dicho acuerdo social se muestren más claras y posibles de llevar a cabo en su obra como crítico e historiador de la literatura. El incesto, más que un motivo literario típicamente romántico (que Mera también usa como cumplimiento del *decorum* retórico o como parte de su estilo) constituye un pretexto narrativo, una celada moralista propia de un católico conservador de la época.

También es posible pensar que aquellos salvajes de la selva podrían haber representado tanto a los indios paganos, cuanto a los rivales políticos de Mera, barbarizados en la metáfora del otro “no occidental”. Según Sommer, la función alegórica del mestizaje en este tipo de novelas representa también la llamada al encuentro entre facciones políticas rivales, antes que el llamado a una auténtica “alquimia racial” (2004: 39). No obstante, me parece que en el caso de Mera no es excluyente esta posibilidad. En *Cumandá*, así

como en todo su proyecto literario y político, el ánimo mestizante de Mera es incontrovertible, más allá de que la raza india, para él, deba ser blanqueada y occidentalizada con la religión cristiana y la lengua española, para ser digna de integrarse a la sociedad criolla y su proyecto de nación. Mera se decanta por una resolución trágica en *Cumandá*, para defender ideales más altos que la paz de los contrarios políticos y raciales, que posibilitara la fundación de una patria mestiza, incluyente o ecuménica. Mera utilizó otras herramientas, como el ensayo y la didáctica, para dejar en claro cuáles eran sus posiciones respecto del futuro de la nación ecuatoriana: o era una república católica, o no lo era en absoluto.

Como sugiere Juan Valdano,¹⁰¹ la visión del amor presente en esta novela corresponde a una cosmovisión trágica, posiblemente heredada de la cultura barroca de la Contrarreforma: Carlos y Cumandá no pueden consumir el amor no solamente como un castigo por el pecado de su padre, sino porque el tema del incesto le permite a Mera evitar el tratamiento patético y apasionado, que los románticos de la época hacían del tema del amor. Como hombre de convicciones religiosas que era, Mera no podía permitir que ningún viso de sexualidad desatada o culto a los placeres del cuerpo asomara en su narración. Es claro que aquella decisión, más que favorecer a la verosimilitud y consistencia de la historia, tiene una función ideológica precisa: convertir a la ficción novelesca en un engranaje más de la maquinaria del proyecto conservador. Tal como lo propone Araujo Sánchez,¹⁰² el apologeta (moralista católico) que vivía en Mera censura al romántico (expresivo, impulsivo) mediante una modulación neoclásica (preceptista, censuradora), para que su discurso sea políticamente correcto e ideológicamente pertinente. Cualquier posible contradicción o debilidad que encontremos en la novela de Mera se puede aclarar leyéndola en el contexto de su proyecto literario.

Como consecuencia, junto a la visión trágica y católica del mundo, “Hay, en *Cumandá*, dos concepciones del amor 'espiritual' y 'casto' que sólo puede darse en ciertos individuos de la raza blanca, y el amor 'vulgar', 'concupiscente' y 'material', más propio de seres innobles, y que, según el autor-narrador, es el que se da entre los indios y también en la generalidad de los blancos” (Valdano, 1995: 50). Estos dos tipos de amor, raza y

¹⁰¹ Juan Valdano, “Pecado y expiación en *Cumandá*: elemento de una visión del mundo trágica”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995.

¹⁰² Diego Araujo Sánchez, “*Cumandá*: ideología y literalidad”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1879. Contribución a un centenario*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1979, pp. 239-253.

culturas debían comulgar de alguna manera si el proyecto de unidad ecuatoriana del conservadurismo pretendía triunfar. Al respecto, el final de la novela es ambiguo, pues no queda totalmente claro si el perdón de Tongana (el padre putativo de Cumandá) llega finalmente a Orozco, y el cura debe marcharse, inseguro, a seguir su penitencia enclaustrado en un monasterio hasta el final de sus días:

–Tubón, hermano mío, estás de mi parte perdonado, mas perdóname también los terribles males que te causé. José Domingo de Orozco, que te privó de tus padres y te esclavizó largos años y a quien tú después perseguiste y arrebataste cuanto bien poseía en el mundo, es ahora el padre Domingo que ha llorado mucho y llorará hasta la muerte sus extravíos pasados [...] El indio aprieta los párpados y los labios en señal de disgusto. El padre le toma el pulso y conoce que esa vida se va apagando rápidamente. (Mera, 2003: 205)

En cualquier caso, el ejemplo de Mera me ha motivado a buscar si la familia, leída como representación de la nación en ciernes, es una constante significativa en las novelas del siglo XIX. En varios casos, encuentro que las familias enemigas o rivales simbolizan la nación mestiza en ciernes, aún dividida interiormente por el conflicto entre sus componentes indígenas y criollos, pero también dividida entre las tendencias liberales y conservadoras, que pugnan por monopolizar el ideal de la nueva nación. El discurso de Mera se puede leer en este sentido como una llamado al mestizaje racial y cultural en torno de la matriz hispánica y, al mismo tiempo, como un llamado a la sumisión de las ideas liberales en torno de la verdad inapelable de los principios cristianos. Si la visión de Mera sobre el tema del matrimonio resulta débil o contradictoria después de leer *Cumandá*, como parece ocurrir en la lectura de Sommer, podemos acudir a dos relatos posteriores en donde queda bien claro cuál es su posición al respecto: *Entre dos tías y un tío* y *Un matrimonio inconveniente*. En estos dos relatos, el matrimonio cristiano, entendido como representación y fundamento de la nación, se afianza como uno de los núcleos de su discurso ficcional y nacionalista.

Entre dos tías y un tío cuenta la historia de la huérfana Juanita (hija de un veterano de la Independencia) y Antonio, jóvenes ambateños que no pueden casarse. Los tíos de ella, Tecla y Bonifacio, no dan su consentimiento, porque aquel es un muchacho pobre, y

porque al casarse Juanita, ella y Tecla dejarían de percibir la pensión del Tesoro (el montepío militar del padre de la muchacha). Para alejar a los enamorados, envían a Juanita a vivir a Quito con su tía Marta. La codicia de Tecla solo es equiparable al alcoholismo de Bonifacio. Tiempo después, ya en Quito, la bella Juanita recibe en la calle los coqueteos de varios jóvenes soldados. La tía Marta encuentra en ellos una amenaza peor que el mismo Antonio, y le pide a sus hermanos que se la lleven de regreso a Ambato. Antonio y Juanita planean el escape a través de su correspondencia secreta: una vez que Bonifacio y ella estén de regreso a su pueblo, Antonio y tres colegas los interceptarían en el camino y se llevarían a Juanita para esconderla. Luego, un cura amigo de Antonio los casaría y de esa manera su unión sería incuestionable. Bonifacio descubre por azar el plan de los novios y cambia repentinamente de rumbo, por el vado de un río torrentoso. El tío alcohólico, seguro de haber cumplido su tarea, se deja llevar por los caballos y cae dormido por una de sus cotidianas borracheras. Al llegar a su destino, se da cuenta de que Juanita no lo acompaña. Al sospechar que la perdió mientras dormía, solicita al alguacil que lo acompañe a casa de Antonio, donde supone que la chica se esconde. Una vez en el sitio, se entera de que Antonio y su comitiva nunca se cruzaron con ellos. Repentinamente, una cuadrilla de indígenas llega con el cadáver de Juanita: se había caído del caballo al cruzar el río, la corriente la había arrastrado y se había ahogado. La sacralidad del matrimonio queda clara: quien se atreva a cuestionarla recibe el castigo más fuerte. No importa si los novios, como en este caso, pertenecen a clases sociales diferentes: la bendición divina anula todas las diferencias. De paso, Mera nos deja ver su visión patriarcal: la tragedia ocurre en ausencia de la figura del padre; la autoridad femenina subrogante es negligente y ambiciosa. La sentencia del narrador de Mera es tajante: “Doña Tecla lloró mucho la muerte de su sobrina; pero crecía su pena el primero de casa mes, porque ya no podía acudir a la Tesorería” (Mera, 1974: 39).

En *Un matrimonio inconveniente*, Mera narra la historia de los hermanos Juan y Pedro, que cuidaban juntos de Luisa, la hija del primero, quien había enviudado siendo todavía muy joven. Juan se opone al matrimonio de Luisa con Rodolfo, porque es un materialista (desde el punto de vista filosófico) y un ateo, además de ser un prometedor comerciante. Pedro la apoya y por su protección la boda finalmente se realiza. Los temores de Juan, de que su hija se vea afectada por la falta de piedad cristiana y fe de su esposo, se vuelven ciertos en el momento en que Rodolfo se embarca en un importante negocio,

que haría duplicar su fortuna. Desafortunadamente, el banco en el que había depositado su dinero quiebra y Rodolfo, desesperado por su tremendo fracaso, se suicida. El argumento velado del narrador es que, por un lado, la falta de fe cristiana y resignación a la voluntad divina son las razones de su decisión fatal. Y, por otro lado, el narrador sugiere también que la tragedia es consecuencia de la desobediencia al padre. Con esta historia, Mera vuelve a sustentar su visión patriarcal. Asimismo, aprovecha para combatir a uno de sus peores enemigos, el ateísmo: “Es fácil colegirlo: El infortunio que amenazaba a Rodolfo y Luisa era terrible, y Rodolfo no estaba preparado para recibirlo y soportarlo; los materialistas y los ateos jamás lo están. La resignación a la voluntad divina es el mejor confortativo del alma contra la desgracia, y ellos no pueden tenerla, la nobleza del sufrimiento les es desconocida” (Mera, 1974c: 86). No me parece excesivo asegurar que este texto es una defensa del matrimonio católico como fundamento de la nación. Conversan los personajes:

–Ya comprendo á donde vas con tu razonamiento: vas á las enseñanzas de la Iglesia.

–Exactamente; y no sé cómo tú que has recibido como yo esas enseñanzas divinas, tú que eres católico, tomas el matrimonio únicamente por su lado humano. [...] Las leyes morales vienen del cielo, y los frutos que ellas sazonan en la tierra, al cielo suben. El matrimonio cristiano está fundado esencialmente en esas leyes; sus frutos son las almas santificadas en la familia bendecida por Dios, para que se eleven a su fin último, inmutable y eterno. (Mera, 1974c: 64)¹⁰³

Mera no se cansa de insistir. En seguida, el narrador defiende la necesidad de entender el matrimonio como una responsabilidad y una dura carga, legitimada por la bendición divina, cuyo fruto ideal y fin último son los hijos (Mera, 1974c: 76-77). En estas historias sufren quienes desobedecen al padre y quienes se alejan del dios cristiano.

Una característica interesante de esta imagen que elabora Mera, y que los críticos apenas han insinuado, es la persistencia del tema de la orfandad de sus protagonistas mujeres: Juanita, Luisa y Cumandá son víctimas de una figura paterna débil o ausente. Su

¹⁰³ He transcrito este fragmento con la ayuda de la edición de 1893, con todas sus particularidades ortográficas. A pesar de que la edición de 1974 está plagada de errores formales y omisiones, la cito como fuente principal, debido a que es la única que se puede hallar fácilmente en las bibliotecas y librerías.

condición trágica se debe en gran medida a la falta de una autoridad masculina que las guíe por el camino de la ética cristiana. Araujo Sánchez ha señalado que “En el plano individual, probablemente los psicólogos podrían explicar la inmovible fe católica de Mera como una compensación de la ausencia del padre.”¹⁰⁴ Mera nunca conoció a su propio padre, quien abandonó a su familia durante el embarazo de su madre. Esta ausencia se puede ver solventada o castigada en la figura del penitente Domingo Orozco, que con todos sus esfuerzos intenta redimirse de sus pecados de juventud y fracasa: sólo la esperanza cristiana en la justicia divina después de la muerte lo conforta y fortalece. Aparentemente, Mera ajusta cuentas con su padre en la figura de su personaje novelesco. Posiblemente, también reproduce la pena que como hijo tuvo que sufrir en la felicidad incompleta e irrealizable de Carlos y Cumandá. El ajuste de cuentas contra los hacendados, que parece sugerir el final de su novela, constituye también un escarmiento a esa figura paterna irresponsable, que no supo conservar la unidad de la familia, núcleo perfecto de la nación ecuatoriana. Domingo Orozco lo pierde todo, porque es incapaz de crear una familia multiétnica y multicultural: los indios de la novela *Cumandá*, vistos como los buenos salvajes, son también los hijos que no pueden entrar al redil de la familia cristiana. La visión paternalista de Mera tiene varias dimensiones y se expresa también en el motivo de la orfandad. Las mujeres sin padre están destinadas a fracasar.

En *Naya o la Chapetona*, la nación imaginada por Moreno se cimienta en un tratado de paz firmado por los colonos españoles con las tribus amazónicas, en torno de la educación y la patria potestad de los hijos mestizos, y los hijos de indios que vayan naciendo en los territorios evangelizados. Todos deben someterse al rasero de la catequesis, de la occidentalización, del blanqueamiento espiritual. Sin embargo, el mestizaje de la princesa Naya debe mantenerse en secreto, pues se considera una afrenta a la pureza de la familia india de su supuesto padre. En esta novela, el mestizaje es visto como un peligro, desde la perspectiva de los indígenas colonizados: amenaza la existencia de su raza y, por lo tanto, de su cultura. El país imaginado en la novela de Moreno es una congregación de paz, llevada en torno de esta síntesis homogeneizadora, que finalmente fracasa por estar basada en la mentira y el ocultamiento: el mestizaje es algo vergonzoso que hay

¹⁰⁴ Diego Araujo Sánchez, “Juan León Mera y la educación”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera: una visión actual*, Quito, PUCE/UASB/Corporación Editora Nacional, 1995, p. 142.

que disimular, o al menos naturalizar como parte de un proceso histórico, sentenciado por la ley del dios cristiano. El mestizaje es como el respunte que borda el bias de un vestido, y brinda la sensación de que los límites de ese espacio material son sólidos y no tienen fisuras. Al mismo tiempo, el mestizaje debe ser invisible al primer vistazo, precisamente como el respunte que forma el bias de la tela: si queda al descubierto, todo el vestido corre el riesgo de deshilvanarse, deshilacharse, destejarse por su borde más frágil. El mestizaje en esta novela es un pacto siempre al borde del fracaso. Es un contrato liminar que debe permanecer tácito, que debe ocultarse con prudencia. El contrato del mestizaje, que aún a la nación ecuatoriana del futuro, es un arte del disimulo, un protocolo para disfrazar el cuerpo y mostrar un alma isotópica, de una sola procedencia. El pacto colonial, que permitió la convivencia entre etnias y culturas desiguales y jerarquizadas, se transforma en un peculiar contrato republicano, que intenta borrar las diferencias de la diversidad originaria. El matrimonio entre el jefe indio y la madre de Naya es un pacto destinado al fracaso, porque oculta la naturaleza heterotópica de toda conformación nacional. Al no reconocer la heterogeneidad cultural de los pueblos que habitaban el continente, el proyecto nacional conservador se negó a sí mismo la posibilidad de mirar la diferencia como una ventaja, antes que como una tara para el desarrollo de las relaciones sociales.

En la novela de Moreno, la familia de Naya es un conglomerado atípico, en donde conviven representantes de las diversas etnias de la nación en ciernes. Por un lado, se encuentran Mr. Blácker (el preceptor extranjero) y el adelantado español Flavio Páez (su padre biológico), quien fallece muy joven y a quien Naya nunca conoce. Por otro lado, se encuentra Quiroa (la madre, que muere en el parto) y Tocoya (su supuesto padre), ambos, nobles yaguarzongos convertidos al cristianismo y casados en la nueva fe. Y he aquí un detalle novedoso: la esclava africana, Crisnelay, amamanta a Naya y cumple el papel de madre de crianza. Sin embargo, en la casa de Naya sólo viven ella, su mentor y su nana, junto a otros sirvientes y esclavos, porque así dictamina el armisticio entre los criollos y los indios de la ciudad recién fundada. Los yaguarzongos ceden la custodia de Naya a los representantes de la familia de la madre de Blondina, hasta que ella decida casarse y vuelva a la familia de su supuesto padre.

Esta novela deja la lección de que la Amazonia debe ser recuperada de las manos de los bárbaros paganos: la nación, simbolizada también en el cuerpo virgen y hermoso

de Quiroa, debe integrarse a la matriz hispánica mediante su cristianización y el matrimonio con el teniente español Flavio Páez. Una vez muerto Páez, Quiroa regresa a sus orígenes étnicos, pero se vuelve a casar en el cristianismo, con el príncipe Tocoya. Sólo la imposición de la civilización occidental, por la razón de la evangelización y la fuerza de las armas, logra sembrar el destino de la futura nación ecuatoriana. En esta novela de Moreno sí se completa al inicio la alegoría del mestizaje, racial y cultural que Mera plantea, y que no cumple en *Cumandá*. Sin embargo, debido a su trágico final, en la novela de Moreno el mestizaje también queda como proyecto político inacabado, cuando los colonos españoles se retiran de las riberas amazónicas, luego de que los indígenas se alzan en armas y queman todos los asentamientos.

Mención aparte merece el aporte de los personajes de origen africano de la novela de Moreno, los esclavos Blasco y Crisnelay, esta última traída desde Guinea. Su presencia construye una alianza compleja, pues si bien el mestizaje de blancos con negros o de blancos con indios se reconoce, el narrador señala la mutua repulsión entre las razas subordinadas: “Y á la verdad, entre la raza africana y la cobriza, ha existido desde tiempo inmemorial una innata repulsión y antipatía que no pueden corregir hasta ahora ni el andar de los tiempos, ni la mejora de las costumbres, ni la predicación de la fraternidad universal hecha por el Evangelio, para aproximar a los hombres en una sola familia” (Moreno, 1912: 70). Respecto de este último detalle, quizá podamos encontrar incluso una tesis racista: en esta novela, la mezcla nacional ideal surge a raíz del matrimonio entre la blanca y las otras razas. A la mezcla entre indios y negros le hace falta la matriz europea, el centro mismo del proceso civilizatorio que engendra a la nación del siglo XIX.

Otro elemento novedoso de esta novela es que el cadáver de la princesa Quiroa no descansa en la villa española, sino en la aldea indígena cercana. La posesión de la tierra era tan sagrada para los amazónicos de la actual Zamora Chinchipe, que se negaron a entregar los restos de la madre india de Naya. Tal acción hubiera significado una usurpación territorial: “Mi adorada Naya, permíteme observarte que tus deseos son irrealizables, porque nuestras leyes consideran como una propiedad de la Nación los restos de la finada que yace en nuestra tierra y forma con ella un solo cuerpo: arrebatar sus cenizas sería, pues, como un robo de su territorio, y una verdadera profanación” (Moreno, 1912: 89). Reparemos en que el personaje indígena, que pronuncia esta sentencia, utiliza la palabra “Nación” para referirse al territorio amazónico y al cuerpo de la mujer. Más adelante,

reaparece este vocablo (Moreno, 1912: 108) cuando el narrador se refiere a las leyes indígenas. La identidad que guarda el cuerpo de la mujer con la noción de territorio nacional, asociados ambos por las leyes de la cultura ancestral, sugiere que Moreno era plenamente consciente de que con la narración de estas uniones familiares fallidas estaba representando la dificultad de construir esa nación imaginada.

La lectura que estoy ensayando me impulsa a descubrir en la familia constituida por Naya (mestiza), Quiroa (indígena), Crisnelay y Blasco (negros), Blácker y Páez (blancos), una figuración visionaria del origen diverso de la nación ecuatoriana. ¿Será que por este atrevimiento la novela fue censurada en su tiempo? No poseo información para responder satisfactoriamente esta pregunta, pero la formulo porque revela los debates políticos y culturales que están detrás de esta novela, independientemente de que la podamos considerar una pieza estética tan lograda como las narraciones de Mera y otros contemporáneos. Esta cuestión por sí misma constituye un tema de investigación que rebasa mis actuales propósitos. Lo cierto es que el narrador de Moreno destaca que además de la sangre india y blanca que corría por las venas de Blondina, la fuerza pasional de la raza negra le había sido inoculada a Naya a través de la leche de Crisnelay, la nodriza africana que la había amamantado al morir su madre. El personaje de Naya es una alegoría racial de *la nación por venir*, del Ecuador del futuro.

Los malos ciudadanos: el forajido, el codicioso, el masón

Además de los modelos de ciudadanía que hemos revisado hasta aquí, las novelas del periodo que nos ocupa apuntalan los ideales de la nación en ciernes ofreciendo a los lectores también algunos antimodelos: personajes que encarnan los temores y antivalores de los sujetos republicanos de la época. Si con los símbolos culturales del letrado, la familia o el mártir, se representaban las aspiraciones y *el deber ser* de la república emergente, con estos ejemplos negativos se confirman cuáles son los límites de la moral y la ética que enmarcan el proyecto nacional de la época. Cronológicamente, la primera figura que encontramos en las novelas del siglo XIX es la del forajido, en *El pirata del Guayas*, de Manuel Bilbao. El personaje de Bruno es un representante perfecto de la nación emergente en permanente crisis política, a punto de disolverse por su incapacidad de generar instituciones estatales que logren cohesionar sus componentes diversos.

Utilizo la palabra forajido como sinónimo de pirata, remitiéndome a su sentido etimológico: el forajido es aquel que, literalmente, vive en los extramuros de la *polis*, en las afueras del Estado. El forajido impone su propio gobierno allí donde la autoridad de la ley no llega o resulta ineficaz. El forajido ocupa el lugar de la ley estatal y representa en sí mismo la movilidad e inestabilidad de las fronteras nacionales. En el siglo XIX, la imagen novelesca del pirata representó el ideal libertario de los individuos que se construían a sí mismos, al margen del cumplimiento de una ley que muchas veces presumía de ser perfecta, pero que en la práctica resultaba injusta o inaplicable. El pirata es el forajido por antonomasia, porque actúa en territorios donde las fronteras son, por definición, líquidas: los océanos y mares. Son precisamente las aguas territoriales los últimos límites geográficos que los Estados suelen cerrar con el dibujo de un mapa.

En la novela de Bilbao, el pirata aparece no sólo como un delincuente, sino también como un justiciero, a punto de convertirse en héroe patriótico. Mediante este personaje, Bilbao mezcla su interés por acudir al llamado de las denominadas “ficciones fundacionales” (Doris Sommer, 2004), con el ánimo de escribir una novela de aventuras. En ella retrata la inminente disolución del proyecto nacional ecuatoriano y la posible desaparición del Estado recién fundado, evocando el desorden y caos del periodo posfloreal. Su reflexión final sobre la naturaleza de la ley y su función cohesionadora dota a esta obra de un poder argumentativo propio de las novelas de tesis. *El pirata del Guayas* nos muestra el lado positivo del rebelde, que lucha contra las injusticias sociales que lo han marginado, y también su lado negativo de delincuente, que debe robar y matar para sobrevivir. En la figura del forajido encontramos representados los límites que los sujetos no deben cruzar, aunque sus intenciones sean precisamente colaborar con la protección de la patria. Por todo esto, el pirata encarna el problema de la colonización republicana, tanto de la geografía nacional cuanto de los territorios simbólicos, donde la ley del Estado naciente no respondía a los ideales ilustrados de los liberales de la época. Las Galápagos, donde están recluidos los piratas, representan el límite físico y simbólico del territorio nacional.

Pero aquí no termina la alegoría nacional de Bilbao, pues Bruno es un pirata atípico: “Si el reo representa al Ecuador antes del primer grito de independencia, el pirata venía a ser el país ya emancipado pero falto de dirección y, por ello mismo, destinado al fracaso. En efecto, el pirata de esta novela consigue mucho más por medio de la razón

justamente argumentada que a través del crimen y la intimidación”.¹⁰⁵ Bruno lidera la huida y revuelta de los reos confinados en la isla Isabela, mediante la argumentación y el raciocinio, antes que luchando cuerpo a cuerpo como hacen los demás. Uno de sus compañeros de celda lo compara con el rey Salomón, el sabio por antonomasia (Bilbao, 2012: 110). La discusión del pirata con el Gobernador de las islas, sobre la naturaleza de las leyes que lo recluyeron en las Galápagos, exponen la crisis en la que se encontraba la idea de la autoridad como eje articulador de la nueva comunidad nacional, y muestra la justicia nacional como algo precario y casi salvaje: “¿Qué ley puede ser esa que pone al hombre en la situación de avergonzarse de cuanto ve?, ¿de huir del último muchacho para no correr al grito de *azotado*?” (Bilbao, 2012: 85). Con el término *azotado*, Bruno se refiere a las huellas que los castigos físicos dejaban en los criminales. Una vez estigmatizados por la ley del Estado, era casi imposible que los reos se integraran nuevamente a la sociedad. El *azotado* estaba destinado a ser un marginal para toda la vida: era desde ese momento un forajido, un desterrado de la nación.

Este rasgo ilustrado del pirata del Guayas lo ubicaría junto a otros modelos morales que ya hemos revisado, pero sus antecedentes criminales lo descalifican como posible héroe patriótico. Con todo, Bilbao dibuja la situación de Bruno, de tal modo que el lector se ve obligado a culpar al ineficaz gobierno por el destino que sufre: “—No digáis eso, señor, antes de que me asociasen a los criminales, de que me arrebatasen a mi adorada Ángela, de que me infamasen, yo amaba a los hombres y en cada compañero encontraba a un amigo” (Bilbao, 2012: 140). Bilbao fue un liberal que seguramente no hubiera comulgado con el autoritarismo garciano. Su pensamiento lo condujo hacia un exilio interminable. Jamás pudo regresar a Chile. En esta novela, los aparatos judiciales del Estado nacional se muestran obsoletos e ineficaces, porque antes que cohesionar la comunidad nacional, la disgrega y lleva al límite de su disolución. En ese mismo sentido va la argumentación de Bruno en contra de la violencia, concebida como motivo constructor de la nación. La violencia del estado constituye el mejor recurso de una nación débil.

El pretexto de Bruno para escapar de la cárcel es unirse a las fuerzas patrióticas contra el regreso del dictador Flores. Su heroísmo es una expresión más de la pulsión

¹⁰⁵ Mayorga, Esteban, Prólogo a Manuel Bilbao, *El pirata del Guayas*, “Colección Luna de Bolsillo”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012, p. 15.

salvaje que hace del proyecto nacional una quimera. Bruno prefiere ser tachado de asesino, porque así sería reconocido como valiente, antes que como ladrón, sinónimo de cobarde:

Le consolaba el partido que había tomado, de cubrir el epíteto de *ladrón* con el de *asesino*, y, en consecuencia con esa idea, Bruno tenía la convicción de encontrar simpatías en su nada y en el sentimiento nacional que aplaude cuanto lleva el sello del valor, del heroísmo en todas sus fases.

¡Hábito arraigado que por desgracia prepondera en las masas y de donde frecuentemente se ven surgir fenómenos inconcebibles! La supremacía de la espada sobre la inteligencia ha sido uno de esos resultados que tantas revoluciones ha costado a la América y una de las principales fuentes de despotismos que han obstruido el desarrollo de la industria y de las reformas. (Bilbao, 2012: 104-105).

Esta novela es también una crítica a las dictaduras de la época y al militarismo preponderante y casi inevitable de los primeros años republicanos, incluido el gobierno de Urbina, en cuya época está ambientada. No sorprende que Bilbao no se radicara en Guayaquil. De cualquier manera, el autoritarismo de García Moreno lo hubiera expulsado.

A pesar de su tinte liberal, la novela de Bilbao es también un texto edificante, moralizador. El pretexto que esgrime Bruno es que por la patria se podía hacer todo, incluso delinquir. Esta es la actitud que Bilbao censura con su historia aleccionadora. Ni siquiera el heroísmo patriótico puede ir más allá de los límites de la moral y la razón:

–Hicieron bien –observó el juez–, porque se han librado del castigo.

–¿Del castigo, señor juez? –interrogó el jefe con duda administrativa, *mostrándose humilde y resignado a morir por la patria*–; no creo que sea un delito el acudir a defender la ciudad cuando la atacan facinerosos como los que vienen [...].

La sencillez con que Bruno se expresaba, *la disposición en que se encontraban los ánimos de los ecuatorianos en esa época para apreciar todo lo que era heroísmo nacional*, el silencio de los marineros que parecían ser testigos de la inocencia y sentimientos de los bandidos, produjeron en el ánimo del juez una convicción tal que borró de su mente la idea sospechosa que había producido la captura de esos hombres. [El énfasis es mío] (Bilbao, 2012: 130-131)

Finalmente, la comprensión y empatía que despiertan los piratas en los jueces y la población en general no los libra de ser ejecutados en público. El Estado nacional debía mostrarse implacable, para demostrar que la nación no se había resquebrajado hacia el interior, sin importar cuántos peligros externos acecharan sus fronteras.

La figura del bandolero, que imponía su propia ley ante la evidencia de un Estado nacional deficiente, incapaz de garantizar los derechos de los ciudadanos, es una tradición no solo de las historias populares, sino de la novela hispánica desde sus orígenes. *El Quijote* recoge, en su segunda parte, la figura del bandolero, de aquel que hace justicia por sus propias manos, y reparte la riqueza mal habida o injustamente acumulada por las clases dominantes de la sociedad feudal. Tal parece haber sido el caso de este primer Robin Hood criollo, cuyo auténtico nombre fue Manuel Briones:

El bandolerismo rural, por su parte, es un fenómeno que mereció la atención de intelectuales de la talla del historiador Eric Hobsbawn, quien acuña la expresión de “bandolerismo social” como un fenómeno propio de las sociedades arcaicas que expresa, en parte, el abandono de la institucionalidad estatal en sectores apartados de la centralidad política, donde la 'ley de la costumbre' se impone sobre la legislación oficial.¹⁰⁶

La figura ambivalente del bandolero, el forajido, el pirata, representa además otro tipo de fracturas internas de la nación: las diferencias entre clases sociales, y entre campesinos y ciudadanos, como explica el historiador Ángel Emilio Hidalgo:

En el caso de Manuel Briones, su origen montubio –había nacido en Daule– le granjeó una animadversión de los blancos y mestizos urbanos que lo convirtieron en un 'monstruo' de la lujuria y el mal. Se sabe que mantuvo relaciones incestuosas con su hermana, quien también le secundó en sus tropelías. Este aspecto, reprochable para la sociedad ecuatoriana del siglo XIX e incluso para la actual, es una realidad que muchas veces ocurre por la promiscuidad que se vive en el entorno montubio. (Hidalgo, 2014)

Bruno es un antimodelo ciudadano también porque su origen mestizo, campesino y analfabeto va en contra del ideal blanco, urbano y letrado. Y, para agravar aún más este

¹⁰⁶ Ángel Emilio Hidalgo, “Manuel Briones: montubio, pirata y ‘¿héroe?’”, *El Telégrafo*, 23 de febrero, 2014.

retrato, el incesto es el motivo de la perdición de Bruno, pues en un principio había sido detenido, por haber sido acusado de raptar a su amada, quien había salido del campo voluntariamente, aunque en contra de la decisión de su madre. La madre del pirata nunca le dio una explicación, pero, al final de la novela, la noche anterior a su ejecución, la madre le confiesa a Bruno que Ángela es en realidad su hermana. Bruno se entera de que su madre había sido una adúltera, pecado original que motiva la saga trágica de Bruno y su familia. El origen liberal de su autor no atenúa el sentido moralista y cristiano de esta historia. A fin de cuentas, el castigo llega porque la ley de Dios no fue acatada.

Años más tarde, en *El hombre de las ruinas...*, Francisco Javier Salazar Arboleda pinta la devastación posterior al terremoto de Ibarra de 1868. En medio de los restos de la ciudad, el narrador testigo nos describe a uno de los pocos sobrevivientes, cuyo comportamiento le llama la atención. Se trata de un anciano prestamista que ha perdido toda su fortuna en la tragedia. A través de este personaje, el pecado de la avaricia está retratado en su más extrema posibilidad: la profanación de los cadáveres esparcidos en medio de las ruinas, cuyos bolsillos el anciano esculca en busca del pago de las deudas que no logró cobrar cuando sus acreedores estaban con vida. El fraile se encuentra con “el hombre de las ruinas”, pero no logra convencerlo de la necesidad de las buenas obras, y sólo capta su atención en el momento en que le asegura que el cielo prometido está lleno de tesoros. Pero “el hombre de las ruinas” se desencanta cuando escucha que tales tesoros son espirituales y provienen de las buenas obras de los hombres.

Su extrema avaricia se manifiesta más tarde, cuando aparece en escena un niño ciego, que le canta un yaraví para pedir limosna. El anciano se indigna y jura estar tan pobre como el niño mendigo. Con los personajes del viejo vidente y el niño ciego, Salazar Arboleda establece una contraposición entre la ceguera del anciano y la sapiencia interna del niño. El viejo, pervertido por su ambición, no ha logrado desarrollar las virtudes propias de su edad, mientras que el niño tiene la capacidad de conocer el mundo, a pesar de no poder verlo, gracias a su innata sabiduría. El niño es una especie de “ángel anunciador y premonitorio” (Rodríguez Arenas, 2011: 40), porque le aconseja al anciano que no atesore aquello que el tiempo o los ladrones le pueden arrebatar: los bienes materiales, el dinero. Es claro que la novela tiene un sentido crítico y pedagógico. Hay que destacar también que las características caucásicas del niño, rubio y blanco, acentúan sus posibles

significados alegóricos: constituye una clara muestra del origen y la estructura mental hispánica y eurocéntrica de Salazar Arboleda. Además, la ceguera, identificada con la videncia, es un motivo literario que se encuentra en la tradición occidental desde los mitos griegos.

Este prototipo de anticidadano se completa con otro artificio novelesco. Tiembla nuevamente la tierra, y el narrador testigo nos describe la aparición de un gigante, desde las entrañas de la tierra, que se lamenta de que no hayan muerto todos los habitantes de la ciudad. Esta especie de demonio le dice al “hombre de las ruinas” que debe llevárselo, pero él intenta negociar diciéndole que antes de irse desea recoger el dinero acaudalado. El gigante se lo niega y le recuerda el castigo eterno que le espera a los avariciosos, tal como aparece en el Canto VII de la primera parte de la *Divina Comedia*: el cuarto círculo del Infierno le está reservado a los pecadores de su clase, los avaros y pródigos. Esta disyuntiva, entre entregarlo todo a Dios o al Demonio, y perder lo que ha atesorado en la vida, produce un enorme conflicto en el prestamista, quien finalmente no encuentra una solución satisfactoria. La codicia lo ha condenado irremediabilmente: perderá sus riquezas y también su alma. Ante esta visión, el narrador testigo decide abandonar la ciudad en ruinas. Poco después, el personaje del fraile le escribe una carta al narrador, para contarle el final del “hombre de las ruinas”: había enloquecido después de que unos ladrones le robaran todo el dinero que había encontrado entre los escombros. Solo el reencuentro con el niño ciego le proporcionó en sus últimos días algún alivio, porque el muchacho compartió con el viejo el producto de sus limosnas. Finalmente, el avaricioso prestamista muere solo, y su tumba permanece abandonada para siempre:

De esta manera, el mensaje ético que se transmite guía hacia formas de vida solidaria, de respeto y de mutuo reconocimiento e igualdad; además de la defensa de los vulnerados y débiles. De ahí que el niño le haya profetizado el final que iba a sufrir; pero, a su vez, en la postrera parte de la vida del anciano fuera el único que lo había ayudado. Mediante los signos proféticos y las pequeñas acciones y ejemplos realizados por el niño, se explicita la función simbólica de la ideología religiosa que divulga lo relatado. (Rodríguez-Arenas, 2011: 44)

Con esta obra, Salazar Arboleda, alguna vez partidario de García Moreno y miembro activo de su gobierno, participó en el adoctrinamiento de la población y la creación de los

ideales éticos de la nueva ciudadanía. La moraleja del relato es muy clara: nada, ni siquiera la acumulación de riquezas materiales, beneficia más a la nación ecuatoriana que convertir su realización en una obra consagrada al dios cristiano.

Por debajo del forajido y el codicioso, se encuentra el masón. En la mirada de la ética católica de la época, en su figura confluían los vicios y males más peligrosos. La novela folletinesca de José Peralta, titulada *Soledad*, es un manifiesto antimasónico y, por contagio, también constituye un alegato antiliberal. En esta breve narración, la logia simbólica “Estrella Polar del Perú” es descrita como una sociedad antidemocrática y satanista, llena de contradicciones e hipocresías: “la fraternidad y la igualdad se habían convertido aquí en el más horrible despotismo, la filantropía en odio, el progreso en muerte, la algarabía del convite en silencio sepulcral, y la luz en tinieblas” (Peralta, 1885: nº 20). Tal es el compromiso antimasónico del narrador, que la llegada de los iniciados al último recinto del templo, llamado “*Gabinete del número sagrado*, que es el *sancta sactorum* de la logia” (1885: nº 25), se describe como una verdadera *catábasis*: “El descenso es, sin embargo, lento. / El huracán brama en aquel caos, y oyes el horrisono retumbar de olas, que mugen embravecidas, y se revuelven en pavoroso remolino en medio de las tinieblas. / Voces extrañas, gemidos de muerte, fúnebres lamentos, se mezclan y confunden con el sordo rumor de la tormenta. / Y los Hermanos bajan y bajan, sin fin” (1885: nº 25). El suspenso, que produce la interrupción de la entrega de la novela por capítulos, se acentúa cada vez que el narrador dosifica la develación del misterio. Así termina la segunda entrega: “La Masonería va mostrándose por grados: corramos el telón, y ocultemos negras escenas, para que no se horroricen nuestros lectores” (1885: nº 20). La pintura del templo masónico se alterna con las descripciones de los espacios luminosos y hogareños de la casa de la familia Witt, de tal forma que, por contraste, el templo masón resulta todavía más lúgubre y misterioso.

Sir William Witt es un desertor de la masonería, que debe expatriarse para salvar la vida, perseguido por sus antiguos hermanos de logia. El motivo mismo del destierro simboliza la precariedad de la construcción imaginaria de la nación, porque se concibe como un objeto inalcanzable: Witt no encuentra paz en su tierra natal y tampoco en su patria adoptiva. La patria no llega, la nación (entendida como extensión del hogar) se les

escapa de las manos a Soledad y su padre. Su destierro ha sido provocado por los masones, enemigos de la iglesia católica y, por lo tanto, enemigos de la nación cristiana. La visión de Sir William Witt es tan negativa que concibe el destierro como un destino inapelable, de tal modo que espera encontrar su patria en la presencia de Dios, en el regreso al paraíso después de la muerte. La patria del desterrado no está en el terruño perdido, sino en la promesa divina de la restitución eterna: “en el destierro no hay más que abrojos que hieren las plantas del viajero [...] la ausencia de la patria no es tan amarga como la vida, verdadero destierro de la humanidad” (Peralta, 1885: n° 21).

Pero, por si el personaje del masón, retratado como el arquetipo del enemigo del ciudadano cristiano, no esclareciera el sentido religioso de esta obra, Peralta nos ofrece en las palabras del narrador una patética apología del catolicismo:

La religión católica tiene no sé qué de irresistible, de sublime, de encantador, que acalla las pasiones más exaltadas, y eleva el alma sobre regiones serenas, inaccesibles a las borrascas, regiones desde donde se contempla con indiferencia las furiosas tormentas de la vida. [...]

Ah! la Religión! no hay llanto que no enjague su mano benéfica. Ay! de aquél que no busque alivio en los tiernos brazos de ella!... (Peralta, 1885: n° 40)

Los masones finalmente descubren que Witt y su hija están escondidos en Lima y se valen de los militantes locales para manipular a Ricardo, el novio de Soledad, también iniciado en la logia peruana. El plan de escape de Ricardo falla completamente. Una vez muerto Sir William, pretende esconder a Soledad en un convento, pero en el instante de la despedida, su mejor amigo, Julio, quien también es masón, entra en escena y asesina a los amantes de un solo tiro. La maldad del supuesto enemigo, encarando en el personaje traidor de Julio, triunfa en la historia como un ejemplo aleccionador de las consecuencias que acarrea el alejarse de la iglesia y acudir a estas organizaciones liberales, consideradas espurias y malignas. En la visión predominante de la época, la iglesia católica es la única autorizada para edificar las almas y proveer a la nación de buenos ciudadanos. Las otras instituciones son alternativas falaces y mortales.

Además del masón como arquetipo del enemigo de la Iglesia y la nación, esta novela aporta otro elemento para interpretar el desarrollo del proyecto nacional. La familia Witt también puede ser leída como una representación de la nación: la patria como una

familia en peligro constante, amenazada por los enemigos de la Iglesia, que son al mismo tiempo enemigos del Estado. La representación de ese espacio nacional, que no puede ser poseído o habitado, debido a la constante huida para preservar la vida, tiene varias dimensiones. En primer lugar, al estar ambientada en Lima, la novela simboliza cuán inaprensible podía ser el territorio de la nación en ese entonces: sus límites geográficos eran tan imprecisos, que los conflictos militares entre países se extendieron durante más de un siglo. En segundo lugar, el valor simbólico de los espacios novelescos afirma su moralismo dicotómico, casi maniqueo. Los espacios de la casa, del hogar, son iluminados e idílicos, mientras que el templo de la logia es oscuro, misterioso (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2012: 88). El valor simbólico se extiende al nombre mismo de la protagonista: “Soledad, como su nombre y sus circunstancias lo indican, está marcada por la desintegración de su familia [...] es un ser emocionalmente vacío” (Rodríguez-Arenas, 2012: 92).

Este ataque de Peralta a los valores liberales que representaba la masonería pertenece a la tendencia más conservadora del catolicismo de la época. Su fuerza pastoral cooptó la voluntad y el intelecto del joven autor, quien años más tarde se convertiría en un feroz anticlerical: “Durante el siglo XIX, hubo un abierto rechazo a las sociedades secretas porque para muchos simbolizaban una alianza satánica” (Rodríguez-Arenas, 2012: 95). El enemigo debía retratarse con fidelidad y en toda la complejidad de su misterio: Peralta ocupó cinco de los dieciocho capítulos de su novela de folletín caracterizando los ritos y prácticas de los masones.¹⁰⁷ En aquella época, ya existían numerosos libros sobre la masonería, a los que Peralta seguramente tuvo acceso, y cuyos autores eran bien conocidos: Felix Antoine Dupanloup, arzobispo de Orleans, y Louis Gaston de Segur. Estas obras circulaban en Latinoamérica traducidas al español. El primero había sido impreso en Bogotá en 1875, y el segundo en Chile en 1868 y en Bolivia en 1878 (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2012: 97).

Las ideas de los católicos de la época, acerca de las sociedades secretas como la masonería, están resumidas en la encíclica papal *Humanum Genus*, promulgada por León XIII, el 20 de abril de 1884, apenas tres años después de que Peralta empezara a publicar

¹⁰⁷ Para obtener una descripción completa de estos símbolos y ritos, se puede revisar el trabajo de Rodríguez-Arenas (2012: 93) y la fuente bibliográfica que utiliza: Juan Carlos Daza, *Diccionario de la Francmasonería*, Madrid, Akal Ediciones, 1997.

su novela. Recordemos que cinco capítulos de *Soledad* se publicaron en 1881, en el número 19 de *El Correo del Azuay*, y que en 1885 salió íntegra en el periódico *El Progreso* de Cuenca. Si bien he tomado las fuentes bibliográficas sobre este asunto del trabajo de Rodríguez-Arenas, cuyas ideas sobre *Soledad* han inspirado mis argumentos, me permito insistir en este dato. Quizá Peralta modificó en algo y enriqueció su novela con las referencias a la encíclica de León XIII, pero con toda seguridad ya la tenía lista algunos años antes de que apareciera la carta pontificia. Posiblemente no sea tan preciso afirmar, como sugiere Rodríguez-Arenas, que Peralta haya adaptado en “su novela los mensajes emitidos en *Humanum Genus*” (2012: 103), pues ya había empezado a publicarla algunos años antes de que la Encíclica se difundiera.

Peralta no hizo otra cosa que codificar en una narración ficticia los consensos que los católicos de la época tenían sobre las sociedades secretas como la masonería. La famosa encíclica papal no hizo otra cosa que sentar cátedra sobre ese consenso y fijarlo como criterio religioso. Puede resultar sorprendente que el fundador del Partido Liberal del Azuay haya escrito un libelo religioso tan iracundo, pero debemos tomar en cuenta que lo hizo siendo todavía muy joven, mucho antes de su transformación ideológica. En 1885, Peralta era todavía un escritor en ciernes, que colaboraba en *El Correo del Azuay* junto a otros intelectuales de la misma tendencia: Remigio Crespo Toral, Honorato Vásquez, Miguel Moreno, Juan León Mera. Sus ideas reaccionarias no calaron profundo en Peralta. Años más tarde, el mismo joven conservador se transformó en el ideólogo anticlerical del liberalismo y confesó en uno de sus escritos: “Por primera vez me avergoncé de haber desempeñado el papel de apologista de una religión que nadie atacaba ni tenía necesidad de defensores imberbes e ignorantes.”¹⁰⁸ Su conversión espiritual fue tan extrema que algunos historiadores señalan el hecho de que también haya pertenecido a la masonería.¹⁰⁹ En cualquier caso, es sabido que Peralta se destacó sobre todo como escritor político. Esta obra de ficción confirma su transición desde el catolicismo militante hacia el liberalismo radical, que los historiadores han estudiado con detalle. Y también confirma el papel ideológico que cumplía la Iglesia en aquellos años.

¹⁰⁸ Juan J. Paz y Miño, “La historicidad de José Peralta”, en Varios autores, *Visión actual de José Peralta*, Quito, Fundación Friedrich Naumann, 1989, p. 45. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁹ Jorge Núñez Sánchez, “Alfarismo, masonería y estado republicano, parte 1”, *Fénix. Journal Masónico del Perú para América y el mundo*, 2 de noviembre de 2007. En <http://fenix137rls.blogspot.nl/2007/11/al-farismo-masonera-y-estado-republicano.html>. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. 103.

Sobre las fronteras de la nación: la representación de los subalternos

Hasta el momento hemos revisado aquellos tipos narrativos que representan algunos de los ideales que apuntalaron la nación imaginaria del siglo XIX, junto con otros que se les opusieron radicalmente, pero que intervinieron en el levantamiento del país desde el centro mismo de los debates. A continuación propongo otra tipología, que recoge aquellos sujetos que no habían entrado todavía en la disputa, porque se encontraban completamente relegados del ámbito cultural y político, o porque se los consideraba antimodelos aún más radicales que los examinados en el capítulo anterior (masones, forajidos, codiciosos). Ahora bien, el grado de lejanía de estas figuras con respecto del ideal del ciudadano (varón, blanco, hispánico, letrado y católico) me impulsa a pensar en al menos dos subcategorías: aquellos sujetos subalternos que se encontraban fuera de los límites de la nación y aquellos que estaban dentro, pero arrimados a los márgenes del territorio cultural, lejos del centro de la disputa. Por esta razón, hablo en primer término de subalternos marginales; y, en segundo, de subalternos integrados.

Más allá de esa frontera, líquida como cualquier otra, esta división atiende más a la claridad expositiva que a una base axiológica firme. No me propongo crear tipologías categóricas (siempre polémicas e insuficientes), sino ofrecer nuevas herramientas de lectura. En cualquier caso, queda claro que la noción de *subalternidad* implica la integración de los individuos al proyecto nacional como sujetos subordinados y obedientes. De ahí que califique a ciertos subalternos de marginales, pensando en aquellos que, pudiendo ser parte de ella, se hallan al borde de la nación, saliendo de su territorio para oponérsele. Son los rebeldes que fracasan en su intento de emancipación (como las hijas y las esposas desobedientes) o los individuos que se alejan tanto del ideal ciudadano que pasan casi inadvertidos (como los afrodescendientes analfabetos). Los subalternos no son ni pueden ser disidentes exitosos: no poseen ni la voluntad ni las habilidades suficientes como para escapar de la órbita del poder que les otorga sentido. El subalterno que logra escapar se transforma en cimarrón, en forajido invencible, en sujeto soberano. Funda su nación. Por eso también he propuesto la subcategoría de subalternos integrados, pensando en aquellos sujetos que ni siquiera se plantean la posibilidad de impugnar el régimen. Se trata de aquellos más sumisos o adheridos al relato nacional, con la mayor violencia o eficacia; aquellos que ni siquiera se plantean la posibilidad de disentir. En suma, esta clasificación

muestra cómo los escritores representaban a los individuos que debían integrarse a la comunidad nacional, dependiendo de cuánto se alejaran de su ideal de ciudadano ecuatoriano, nuevamente: varón, blanco, hispánico, letrado y católico.

Los subalternos marginales

Los afrodescendientes: bárbaros que balbucean

Cuando no se presentan como una parte exótica del paisaje, los afrodescendientes apenas son referidos como miembros de la extensa clase servil, que integraban mayoritariamente los indígenas. O los afrodescendientes aparecen al margen de la historia, o no aparecen del todo. Tal olvido selectivo demuestra con claridad que para ninguno de los autores que estamos revisando, incluso para aquellos más liberales como Coronel, Riofrío o Montalvo, la población de origen africano era lo suficientemente importante como para integrarla a la nación imaginada. Sea por las distancias culturales o sea por los cercos demográficos, las novelas de este periodo anterior a la Revolución Alfarista no encuentran en el negro a un ciudadano integrado o a un individuo con capacidad de integrarse al espacio nacional. Cuando el negro emerge como personaje o actor novelesco, la característica que mayor atención merece de parte de los narradores es su incapacidad para comunicarse con solvencia en la lengua nacional. Esta es la característica común de todas las representaciones del afrodescendiente: apenas balbucea el idioma de sus amos o enemigos. Al no poder comunicarse, como lo hacen entre ellos los indígenas, mestizos y blancos, todos en español, los negros quedan confinados a espacios excepcionales, exóticos o extraños. Para estos autores, si los indios son como niños, los negros son como infantes. Por un lado, los indios son como menores de edad, que deben ser tutelados por el criollo blanco, hasta que su nivel de conciencia, que crece gracias la educación evangelizadora, les permita obtener el grado de ciudadanos de la nueva república. Por otro lado, los negros son como infantes, eternos menores de edad, cuyo nivel de conciencia jamás crecerá, pues ni siquiera son capaces de hablar correctamente la lengua de la religión y el Estado nacional. El infante, en su sentido etimológico, es aquel individuo incapaz de articular palabras inteligibles. Ahora bien, en algunos momentos, el indio también

calla. O, mejor dicho, el narrador (sucedáneo del autor) no le permite hablar y lo convierte, junto al esclavo negro, en un semoviente más del feudo del patrón blanco.

Cronológicamente, la primera novela ecuatoriana del siglo XIX que representa a los afrodescendientes es *La muerte de Seniergues* de Manuel Coronel. Su posición social está muy cerca de los indios, quienes aparecen apenas aludidos por el narrador, pero nunca nombrados directamente, mucho menos con sus nombres propios: simplemente son los indios, unos indios, ciertos indios. Y todos son asistentes o sirvientes de algún hombre blanco. En una suerte de representación jerarquizada, los mozos y sirvientes cuyo nombre pronuncia el narrador de la historia, son individuos mestizos o blancos. En todos los casos, no son sino actores muy secundarios, que intervienen como compañía ocasional de los protagonistas, que el narrador nombra al paso. Los indios no hablan y no tienen nombre: no son importantes para el desenvolvimiento de la historia. Y los esclavos negros tampoco hablan, pero, curiosamente, sí tienen nombre: el esclavo del sabio Juscién se llama José Cujidon, y el esclavo de Seniergues se llama Agustín Congo. A diferencia de los indios, estos negros posiblemente tienen nombre porque forman una especie de corte o compañía permanente de los europeos.

Su presencia en la novela de Coronel ofrece una visión edulcorada de la esclavitud a finales del siglo XVIII: se consideraba a los negros como parte de la familia, tal como lo podría haber sido una mascota o algún animal doméstico. Esta visión del esclavo negro como parte de la familia del notable o del burgués europeo aparece también en *Soledad* de José Peralta. Según se deduce de las palabras con que el personaje Sir William Witt se comunica con su esclavo Jorge, la visión del autor de la novela sobre los sirvientes domésticos es paternalista, y propia de la clase criolla católica de la época: “tú solo, que eres como mi hermano, sabes todos mis secretos [...] –amigo, no hay más que aprovechar este momento, que nos dejan respirar las logias” (Peralta, 1885: nº 19). Con estas palabras, el narrador pinta a su personaje europeo como un hombre generoso y condescendiente con sus subordinados. La presencia del negro Jorge no sirve tanto para retratar la situación de los afrodescendientes, cuanto para caracterizar al protagonista de la historia como un hombre piadoso y caritativo. Los esclavos negros presentes en las novelas de Coronel y Peralta son meras piezas decorativas, que refuerzan el carácter de los héroes.

Si las de Coronel y Peralta son las primeras apariciones de los afrodescendientes en la novela ecuatoriana del siglo XIX, la primera caracterización probablemente sea la

que Carlos R. Tobar logra en *Timoleón Coloma*. En el capítulo X, titulado “¡Al campo! ¡Al campo!”, Tobar retrata el estatuto servil de la comunidad afrodescendiente de la sierra norte ecuatoriana, que habitaba en las plantaciones y trabajaba en los ingenios azucareros, ubicados en los valles de los ríos Chota y Mira, y en el valle de Salinas, al noroccidente de Ibarra. Por supuesto, el trato del narrador es condescendiente: “el crujido de las mazas de bronce, apagaron casi el simultáneo saludos de negros, negras y negritos que trabajaban en la molienda; mientras yo lo veía todo, una de éstas descortezó una caña, la rajó con su machete y nos la ofreció con ciertos ademanes de coquetería, podría decirse mujeril” (Tobar, 1984: 86). Los negros son sumisos y “coquetos” con el patrón que pasea por la plantación. Es posible que su aparición en estas ficciones nos haga pensar que la exclusión de los afrodescendientes no fue tan radical como he insinuado en un principio, pero no debemos perder de vista que su presencia es marginal y que en ningún momento son tema central del interés del narrador. Están allí como parte del paisaje o el escenario, para caracterizar mejor a los auténticos protagonistas de las novelas: los criollos blancos.

Estos pasajes de *Timoleón Coloma* probablemente sean los primeros momentos negristas de la literatura nacional ecuatoriana, al menos en la narrativa de ficción. Los afroecuatorianos aparecen como personajes bárbaros y exóticos, retratados sobre todo a través de su habla coloquial. Los negros de *Timoleón Coloma* son como infantes que apenas balbucean el español. Su ánimo costumbrista ubica a Tobar como un autor que pretende todo el tiempo ir más allá del criticado¹¹⁰ o celebrado casticismo de su obra.¹¹¹ Tobar se adelanta con mucho a José Antonio Campos y los realistas sociales del siglo XX, con esta suerte de micro etnografía lingüística: “–Mire, ño Melecio, no le bese tanto a la punta. / –¡Oyá! Y qué no, si me muero por ya. / –¿Y su mujé que dirá? / –Noa; porque temién le gusta muchá al aguardiente” (Tobar, 1984: 86). A pesar de la fugaz atención que Tobar presta a los afrodescendientes en *Timoleón Coloma*, su visión sobre estos sujetos no es realmente positiva, quizá porque no estaban integrados en un pueblo o etnia definidos, y permanecían separados del contacto mestizante del que gozaban indígenas y blancos. Es conocida la procedencia fragmentaria de los negros que llegaron a América. Esta

¹¹⁰ Cfr. [Miguel Donoso Pareja], “Timoleón Coloma, un joven Torless de por acá”, en Carlos R. Tobar. *Timoleón Coloma*, “Colección Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador”, Quito, El Conejo, 1984, pp. 9-29

¹¹¹ Cfr. Hernán Rodríguez Castelo, “Timoleón Coloma”, en *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*, “Colección Clásicos Ariel n° 95”, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, 1972, pp. 126-129.

división étnica, cultural, lingüística e incluso religiosa de los afrodescendientes fue planificada por los comerciantes de esclavos y el mismo aparato colonial español, para facilitar el dominio y sumisión de millones de gentes llevadas por la fuerza de las armas a su triste destino. Sin identidad propia que los uniera contra sus victimarios, los africanos fueron fácilmente esclavizados en las colonias americanas.

Ya he comentado cómo en su *Relación de un veterano de la Independencia*, Tobar señala el modo en que cualquiera, fuera mestizo, indio o negro, formaba parte de las filas militares realistas o bolivarianas, según qué partida de la recluta llegara primero (Tobar, 2002: 141). En la novela histórica de Tobar, los negros y mulatos intervienen activamente del lado de las fuerzas leales a Lima y son despreciados precisamente por esa razón: “¡Demonio! Estamos gastando pólvora en *gallinazos*: allí están dos escarbando el suelo con las uñas y el pico”, decía aludiendo a los negros y mulatos realistas” (Tobar, 2002: 29). Su porte físico y ferocidad en el campo de batalla sirven para resaltar el valor del héroe blanco: trabada la lucha en las faldas del Pichincha, Antonio Mideros debe enfrentar a dos gigantes negros que por poco lo matan (Tobar, 2002: 267). Con un poco de suerte y la ayuda de su amigo Juan (que mata a uno de los negros realistas), Mideros vive para contar la espeluznante experiencia. Al final del episodio, permanece en la memoria del lector la imagen de los negros como aquellos sujetos sin identidad ni convicciones propias, que por carecer de una memoria histórica como la que poseen los indios, se allanan a las causas de sus actuales o antiguos amos. Los negros son la representación de los corsarios o sicarios, que apuestan siempre por el mejor postor.

Los indígenas paganos

Quizá la escasa población de negros en el Ecuador de esa época, así como su dispersión simbólica y real dentro del territorio de la nación, hizo de ellos un objeto de representación poco apetecible o interesante, desde un punto de vista político. Más que una exclusión por descarte, se trata de un olvido selectivo, manifiestamente intencionado. Por el contrario, los indígenas amazónicos son fundamentales en la figuración nacional de al menos dos novelas, *Naya o la Chapetona* y *Cumandá*. La frontera de la selva oriental, como ya hemos visto, representa el límite efectivo que habían alcanzado las pretensiones evangelizadoras del proceso colonial, pero también representa esa última frontera que el

Estado republicano necesitaba integrar al territorio nacional, en una suerte de reivindicación histórica de las misiones evangelizadoras de la Colonia. En ambas novelas, los indígenas amazónicos aparecen con dos caras: la del buen salvaje, bondadoso por naturaleza y que para salvar su alma sólo requiere adoptar la religión oficial del Estado, y la del salvaje levantisco, cuya fiereza y ánimo vengador surge por no recibir a tiempo la buena nueva del evangelio cristiano. Mera y Moreno tienen una visión igualmente paternalista y católica sobre el indígena oriental. A pesar de estar ubicado en las márgenes geográficas de la nación, el indio amazónico se encuentra simbólicamente dentro de ellas, en la medida en que el proyecto conservador los consideró miembros naturales de ella, toda vez que eran hombres susceptibles de ser salvados, debido a que poseían un alma. Así lo demuestran, según los narradores de Mera y Moreno, sus sofisticadas religiones, lenguas y culturas, aunque estén equivocadas: “Su carácter y costumbres son diversísimos como sus idiomas, incultos pero generalmente expresivos y enérgicos” (Mera, 2003: 23).

Más adelante analizaré, desde otra perspectiva, la identidad que existe en estas novelas entre la acción de civilizar y la de evangelizar. Por el momento, llamo la atención sobre la visión paternalista y religiosa de *Cumandá* acerca de los indígenas no cristianizados, a través de un fragmento citado con mucha frecuencia:

Ha más de un siglo, la infatigable constancia de los misioneros había comenzado a hacer brillar algunas ráfagas de civilización entre esta bárbara gente; habíala humanado en gran parte a costa de heroicos sacrificios. [...] ¡Oh, qué habría sido hoy del territorio oriental y de sus habitantes al continuar aquella santa labor de los hombres del Evangelio!... Habido habría en América una nación civilizada más, donde ahora vagan, a par de las fieras, hordas divorciadas del género humano y que se despedazan entre sí. (Mera, 2003: 24)

Mera se refiere a los indígenas de la Amazonia como “hordas divorciadas del género humano”: su humanidad no era innegable, pero sí cuestionable, debido a que no se habían adscrito al proceso republicano. Y no se trataba solamente de que aceptaran la religión verdadera, sino de que adoptaran criterios civilizatorios absolutamente ajenos. Colonizar y asentarse en el territorio amazónico implicaba definir los límites físicos de la nación, pero también suponía llevar a cabo una transición de orden económico:

Los sacerdotes que evangelizaron en esas tribus nómadas les enseñaron la estabilidad y el amor a la tierra nativa, como bases primordiales de la vida social; y una vez paladeadas las delicias de ésta, gustaban ya de proporcionarse las cosas necesarias para la mayor comodidad del hogar, aprendían algunas artes y criaban con afán varios animales domésticos, de aquellos sin los cuales falta toda animación en las aldeas y casas campesinas. (Mera, 2003: 48)

Para Mera, el traslado de la estructura agrícola ganadera desde la sierra andina hacia los bosques del Oriente, habitado en su mayoría por comunidades cazadoras y recolectoras, significaba el paso de la civilización nómada a la civilización sedentaria. Su objetivo era la definición de los límites económicos del territorio nacional. Los criollos tenían una urgencia enorme de ocupar la tierra, y el nomadismo de muchas etnias y pueblos amazónicos eran un gran impedimento para definir las fronteras agrícolas.

El primer paso para esquivar este escollo era evangelizar a los indios, cuya impiedad es vista como producto de su ignorancia de las leyes del dios cristiano. Según el narrador de *Cumandá*, de esto tienen la culpa sobre todo los gobiernos nacionales de la época, que no se habían ocupado de promover la colonización, la evangelización y extensión de la civilización occidental, con el afán suficiente:

Vosotros no sois culpables de esto; lo es la sociedad civilizada, cuyo egoísmo no le permite echar una mirada benéfica hacia vuestras regiones; los son los Gobiernos que atentos sólo al movimiento social y político que tienen delante, no escuchan los gritos del salvaje, que a sus espaldas se revuelca en charcos de sangre y bajo la lluvia del 'ticuna', en sus espantosas guerras de exterminio. (Mera, 2003: 50)

El narrador se dirige de esta manera a un interlocutor imposible e impostado, los indios de la selva amazónica, que son una máscara retórica del verdadero destinatario de esta exhortación proselitista: los blancos y mestizos de las ciudades. A ellos va dirigido el mensaje de la novela. En ningún momento los indios usan sus propias palabras: cuando los personajes indígenas hablan, lo hacen con expresiones propias de un español castizo y de modos de argumentar occidentales. El narrador los califica sucintamente, y no va más allá de lo que conviene al desenvolvimiento de las acciones. Los indios amazónicos nunca fueron un objeto de interés ficcional auténtico para Mera; antes bien, como todos

los demás personajes de las novelas del siglo XIX, constituyen instrumentos discursivos que le permiten argumentar en favor de su ideología. Sabido es que Mera nunca visitó esos lugares y que la historia que cuenta está basada en la anécdota que un viajero europeo le contó. Así de grande es la distancia que existe entre el autor de *Cumandá* y sus objetos novelescos. No obstante, hay quienes han encontrado en esta novela una parte de las raíces del indigenismo ecuatoriano (Ver Corrales Pascual, 1979).

Y quizás haya algo de cierto en quella lectura, pero Mera pelea por los indios en la medida en que se adapten al proyecto nacional criollo; su defensa contra los poderosos lleva implícita una condición: los indígenas deben someterse a la ley y religión del nuevo Estado. El pacto de convivencia, sugerido en la novela de Mera, de ningún modo puede leerse como un auténtico indigenismo. Quizá podamos concederle el ser un antecedente lateral de los indigenistas del realismo social del siglo XX. Mera no defiende a los indios amazónicos por ser quienes son, pues no le interesa mantener su cultura ni su lengua. Mera los defiende en la medida en que le permiten argumentar en favor de su religión: son un pretexto para defender los principios del catolicismo. El mismo evento que desata la trama novelesca, e impone la necesidad poética de un final trágico, es una suerte de rechazo a la situación en que vivían los indígenas en el siglo XIX, por haber estado alejados de las leyes de la Iglesia, gracias a la inoperancia de los gobernantes.

Los indígenas amazónicos hacen las veces de la *némesis* de Orozco. Su *hybris* lo hace pagar de forma ineludible con su propio dolor el sufrimiento que en un principio le impuso a los otros: esto es justicia poética, resolución trágica y decoro neoclásico, pero sobre todo pensamiento católico del siglo XIX:

Orozco, el buen Orozco, no estaba libre de la tacha del cruel tirano de los indios. Notábase en él dos hombres de todo en todo opuestos: el excelente esposo y tierno padre, el honrado ciudadano y cumplido caballero y hasta el piadoso católico, por una parte, y, por otra, el inhumano y casi feroz heredero de los instintos de Carvajal y Ampudia, figuras semidiabólicas en la historia de la conquista. (Mera, 2003: 55)

La doblez del personaje apuntala su estatus perverso: su inconsistencia espiritual provoca el desequilibrio y la ruptura del orden establecido, que se recupera sólo al final, con la muerte de los héroes románticos de la historia y el retiro de Orozco a un convento. Los indígenas, por su parte, se mantienen al margen de la resolución: aparentemente (el

final de la novela deja abierta esta posibilidad), Tongana se reconcilia con Orozco, pero las tribus permanecen en la selva sin integrarse plenamente a la sociedad occidental. Los indígenas son objeto de la representación novelesca, pero sólo de forma marginal; son en realidad elementos caracterizadores del objeto central del análisis o la representación ficcional: las consecuencias que acarrea el pecar contra cierto dios.

Con todo, vale aclarar que el proyecto literario de Mera está imbuido de un americanismo hispanista, en el que la presencia indígena es fundamental. Ciertamente, no es *Cumandá* la parte de su obra que expone mejor su voluntad ecuménica. La polisemia propia del discurso novelesco deja en la ambigüedad muchas ideas sugeridas. Distinto es el caso de sus obras folcloristas y ensayísticas, a las que me remitiré en el último capítulo. Su defensa del quichua, por ejemplo, no tiene parangón entre los escritores de ficción de su época, aunque sí entre otros críticos y poetas como Luis Cordero, autor del primer diccionario español-quichua, y de los primeros intentos por describir la gramática de esa lengua. Incluso en su papel de apologista de la cultura indígena, Mera pronostica que el quichua es una lengua destinada a desaparecer. Para este autor, el interés de aquel legado cultural consiste en ser una peculiaridad distintiva de la ecuatorianidad, frente a la hispanidad en general y frente a las naciones vecinas en particular. No se puede decir lo mismo de los indígenas del oriente: ni su lengua ni sus peculiaridades y diferencias irreconciliables con los pueblos quichuas son tomados en cuenta en *Cumandá*, más que como referencias generales. Los indígenas de la novela imponen finalmente sus costumbres, y se ve que aquellos de origen quichua se asimilan a las culturas dominantes de los otros pueblos y etnias. Cuando Mera recopiló los cantares populares y la poesía de origen indígena, lo hizo pensando en lo que tenía a la mano y conocía de siempre: el pueblo quichua.¹¹² Posiblemente, otro habría sido el caso si Mera hubiera visitado la Amazonia. Los indígenas paganos, jíbaros y záparos, como los llama Mera, son la última frontera de la nación, porque encarnan los confines civilizatorios más importantes.

Similar es el caso de la novela de Manuel Belisario Moreno. En un principio, su visión sobre los indígenas amazónicos es positiva. Son descritos por el narrador como gente organizada y disciplinada, hasta el punto de recordar lo famosos que fueron sus

¹¹² Juan León Mera, *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892.

combates, anteriores a la llegada de los colonizadores, contra las huestes de Huayna Cápac, quien jamás pudo vencerlos para integrarlos al imperio Inca. Tal imagen de fuerza merece el respeto de los colonizadores españoles. Pero pronto el narrador de Moreno matiza su apología, y termina el retrato de estos indígenas hablando de ellos como si de animales salvajes se tratara, que, domesticados por la fuerza, acechan esperando el momento de liberarse de las cadenas del colonizador: “El salvaje americano, tan feroz é inexorable en sus venganzas, es astuto, sagaz y traicionero. Deja con paciencia recorrer el tiempo, hasta condensar todas sus fuerzas, aglomerar todos sus elementos, conjurar todos los peligros y los obstáculos que pudieran oponerse a la satisfacción de sus deseos” (Moreno, 1912: 92). Acaso Manuel Belisario Moreno leyó *Cumandá*.

La característica más notable de los habitantes originarios descritos por Moreno: ser pacientes, astutos y feroces en la venganza. El respeto que les guarda el narrador proviene claramente del miedo: “el salvaje americano lleva hasta la exageración el culto de los intereses nacionales; y a más de ser suspicaz, taciturno y receloso, ama con delirio su territorio y llega hasta el heroísmo y el sacrificio por la patria independencia [sic]” (Moreno, 1912: 111). Nótese que Moreno utiliza el vocablo “patria” para referirse al apego de estas gentes por su tierra. Los “intereses nacionales” están muy claros en su caso: su nación no es la ecuatoriana, es la jíbara, la zápara, la yaguarzonga, la amazónica. Y si bien el autor incluye notas al pie continuamente para explicar el significado de determinadas palabras provenientes del quichua, o para explicar cuáles y cuántas eran las tribus de los territorios entonces designados por el nombre común de Yaguarzongos, no describe en detalle sus costumbres o la estructura de su sociedad. Tal como hace Mera en su novela, Moreno se detiene en la pintura de los indígenas, en la medida en que le sirva para dejar en claro que son enemigos temibles del cristianismo.

En *Naya o la Chapetona*, el lector se traslada incluso más atrás en el tiempo que en la novela de Mera. Ambientada en la época de la Colonia, la historia nos cuenta cómo la alianza entre los yaguarzongos y los colonos españoles se quiebra y suscita continuos enfrentamientos armados. Blondina, el nombre español de Naya, debe volver a la aldea india de la familia de su madre, para casarse con un notable indígena de una tribu aliada. Su decisión de permanecer célibe, de rechazar a todos los pretendientes, sean indios o sean blancos, y consagrarse a la evangelización y liberación de los esclavos negros, despierta las sospechas y la ira de su padre indio, el cacique Quiroa. Pero el lector atento

puede intuir de inmediato cuál será el motivo que desate la tragedia. El padre indígena de Naya no es su padre biológico, y a pesar de que lo sospecha, no acepta la verdad sino hasta cuando ve la ocasión de tomar venganza por la afrenta que los colonos le han hecho con tal engaño. Naya es la hija huérfana de una noble indígena y un adelantado español. Su fenotipo la condena: en el pueblo todos la llaman la Chapetona, pues sus características físicas no se parecen en nada a la indígena que dice ser.

Tal como ocurre en Cumandá, la revelación del verdadero origen racial de la heroína permanece oculto hasta el último momento. De modo similar como ocurre en la novela de Mera, la desobediencia a las leyes de los indígenas motiva su venganza y la muerte de la protagonista. Los llamados jíbaros, de un modo impreciso y colonizador, no reciben la palabra del cristianismo a tiempo. La misión evangelizadora de Naya fracasa, porque ella misma es fruto de una mentira, de un pecado contra su propia religión. Su madre estaba ya embarazada cuando se volvió a casar, pero debió ocultar su estado para no ser sacrificada y salvar la vida de su hija. Finalmente, los indígenas paganos asesinan a Blondina e incendian el asentamiento español y otras colonias cercanas. Los yaguarzongos regresan a las profundidades de la selva y permanecen al margen de la integración nacional. La comunidad afrodescendiente de Zamora, los protegidos de Blondina, se refugian en la provincia de Loja, y con el tiempo pierden su identidad comunitaria y se asimilan, cultural y racialmente, a la población mestiza del resto de la provincia. El proyecto utópico de la comunidad multirracial y pluricultural se suspende indefinidamente. Aquella frontera física y simbólica de la nación permanece abierta.

La mujer contra el patriarcado

Puede parecer excesivo volver a hablar de las mujeres protagonistas de las novelas que ya hemos revisado. Pero como ocurre con muchas heroínas novelescas, se puede hablar en ellas más de una faceta significativa. Y en el caso de *La emancipada* de Miguel Riofrío, la figuración de un modelo de mujer, opuesta al patriarcado de su época, es la que mayor fuerza cobró desde el inicio entre la crítica. Miguel Donoso Pareja, por ejemplo, calificó la novela de “Alegato en defensa de la mujer”, en el prólogo a la edición de

1984.¹¹³ Su argumento inicial es que la obra de Riofrío apareció en un contexto político y cultural especialmente adverso, que no reconoció la ciudadanía de la mujer en el Ecuador sino hasta después de la Revolución Alfariista de 1895: la constitución de 1883 declaraba ciudadanos exclusivamente a los varones que supieran leer y escribir y hubieran cumplido los 21 años. Donoso Pareja plantea, por lo tanto, que *La emancipada* es el antecedente documental de las luchas feministas de inicios del siglo XX y de las reivindicaciones del Liberalismo político en el Ecuador.¹¹⁴ La suya es una reubicación política de la novela de 1863, en pleno siglo XX. Esta valoración literaria está condicionada por su contenido político. El prologuista asevera: “literariamente lineal e inocente, hasta cierto punto (como veremos más adelante), un aporte auténtico, sin embargo, para constatar, desde entonces, una vertiente ideológica progresista, las más poderosa, en nuestra narrativa” (Donoso Pareja, 1984: 9). Para este lector, el valor de la novela radica en su *progresismo ideológico*, antes que en cualquier cualidad textual. Rosaura sería un instrumento de crítica a la estructura patriarcal de la época y al clericalismo que la apuntalaba, antes que una pieza literaria digna de atención, debido a sus cualidades estéticas.

La principal estructura social que critica *La emancipada* es el tipo de matrimonio que se practicaba en aquella época. Donoso Pareja recuerda que los matrimonios arreglados como los de Rosaura eran mejor vistos que los de mutuo acuerdo, porque los decidía el padre de familia: estaban legitimados por la figura central de aquella sociedad. Rosaura intenta emanciparse porque, gracias a la educación que había recibido de su madre, toma conciencia de su situación desaventajada. La educación de Rosaura le permite apercebirse de su injusta situación como subalterna. Esta sustitución del padre como autoridad del núcleo familiar convierte a Rosaura en una inadaptada social. Al contrario de lo que sucede con los varones de la época, Rosaura está al margen del proyecto nacional, precisamente por ser una letrada. Su oposición al patriarcado es en el fondo una afrenta contra el proyecto nacional llevado a cabo por los varones letrados y conservadores. La mujer no debía acceder al conocimiento formal, sino limitarse a los quehaceres domésticos; estaba supeditada a la autoridad paterna, primero, y a la del marido, después.

¹¹³ [Miguel Donoso Pareja], “Nota introductoria”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, “Colección Joyas literarias, novelas breves del Ecuador n° 6”, Quito, El Conejo, 1984.

¹¹⁴ Donoso Pareja cita el estudio de Ketty Romo Leroux, *La mujer; dura lucha por la igualdad*, Guayaquil, Imprenta de la Universidad, 1983.

A esto hay que sumar que la juventud era vista entonces como una época de poca autonomía intelectual. La rebeldía de Rosaura también es una trinchera contra la gerontocracia, típica de las instituciones católicas. Los mayores de edad, que por definición en esa época eran los varones adultos, también eran los únicos autorizados a educarse y con esa capacitación detentar el poder político. Rosaura encarna un ideal del todo opuesto al modelo de ciudadano del régimen conservador, porque es mujer, letrada y joven. Recordemos que las acciones se sitúan en 1841, en pleno auge de la educación lancasteriana, que en la novela aparece como un caso de avanzada pedagógica, pero destinada primordialmente a los varones. Por todo esto, podemos afirmar que esta etapa de consolidación del Estado Oligárquico, como la denomina Ayala Mora (1988), es también un proyecto androcéntrico, patriarcal, donde la figura del varón es el centro organizador de la vida social y política.

La figuración nacional anticonservadora de Riofrío apela a una realidad histórica muy precisa. El reformador educativo Joseph Lancaster estuvo en Venezuela por invitación de Simón Bolívar entre 1825 y 1827, después de que Bolívar conociera una de sus escuelas para maestros en 1801. Se sabe que los seguidores de Lancaster instauraron sus métodos en varias escuelas del Ecuador de la época. En la novela de Riofrío es un tal padre Mora, “un religioso ilustrado”, el comisionado por Bolívar para fundar estas escuelas. Al ser un ilustrado y un bolivariano, el padre Mora es una excepción liberal en medio de los clérigos ecuatorianos de la época, en su gran mayoría reaccionarios.¹¹⁵ La misma obra de Miguel Riofrío es una isla liberal en medio de un mar de ficciones conservadoras. La carga política de raigambre liberal del personaje de Riofrío, en contraste con los principios conservadores que se resaltan en casi todas las otras novelas de la época, armonizan bien con la idea de que *La emancipada* es precursora no solo del Liberalismo político sino del realismo social del siglo XX, como han sugerido Donoso Pareja (1984) y Rodríguez Castelo (1980: 30).

Además de la caracterización ideológica de Rosaura, otro dato interesante completa la identidad entre texto literario e ideología política, en contra del patriarcado. El padre de Rosaura es descrito físicamente como alguien despreciable. Su estupidez está ya

¹¹⁵ Me detendré en la figura histórica del padre Mora en el siguiente capítulo, cuando examine las novelas en tanto discursos políticos, dedicados a defender ideas específicas sobre la función que debía cumplir la instrucción pública en la construcción de la nación ecuatoriana.

reflejada en su fenotipo. Esta alusión a la frenología, en los comentarios del narrador de la novela, revela los referentes educativos de Riofrío. En contraste, Rosaura no solamente es bella, sino inteligente y mejor educada que su padre. Su desubicación es absoluta: es mujer y es más inteligente que su padre. En el caso del sacerdote que educó a la madre de Rosaura, los calificativos de “Padre normal” (posiblemente por haber sido maestro normalista y también normal en cuanto a su vida íntima, vale decir, sexual), “Padre maestro” o “padre masón” que los vecinos de Malacatos profieren, muestran el desprecio que existía por las ideas liberales en los pueblos y ciudades más tradicionales del Ecuador.

La clase social se expone también como un problema, cuando el padre de Rosaura asegura que ninguno de los terratenientes de la zona, además de él, quiso casarse con su madre, una “masoncita remilgada”. Rosaura es, además, de un estrato económico modesto, por parte de uno de sus padres.

Esta caracterización se completa cuando el narrador cuenta cómo la clase dominante tuvo una posición acusatoria y monolítica en contra de Rosaura, mientras el pueblo se dividió, aunque mayoritariamente se plegó a la ideología dominante: la católica conservadora. Y todo esto porque la mayor ofensa y acción contra el patriarcado que ejecuta Rosaura fue el desvirtuar la institución del matrimonio, que por entonces era al mismo tiempo un contrato (obligación económica y jurídica) y un sacramento (sagrado e indisoluble). Al aceptar casarse con quien escogió su padre y después huir de su hogar, *la emancipada* se opuso al Estado y la Iglesia al mismo tiempo. Recordemos que el matrimonio era un recurso para cuidar la pureza de sangre, de religión y clase social. Por eso los padres de familia participaban tan activamente en el mantenimiento de la sociedad de castas (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2009: xiv). El trágico fin de Rosaura era inevitable: Riofrío sólo está mostrando las condiciones sociales de su tiempo, y en esa medida su novela constituye un antecedente del realismo. Muy poco tiene de romántica esta historia, como quiso ver su primer editor, Alejandro Carrión (1974).

Novelas como la de Riofrío representan a la mujer tal y como las concibe la sociedad del XIX, sea para afirmar determinadas prácticas sociales (como en el caso de los conservadores), sea para impugnarlas (como en el caso de liberales como Riofrío). En *La emancipada* podemos incluso encontrar un antecedente de los personajes femeninos de Pareja Diezcanseco que, ya en pleno siglo XX, pretendían dismantelar ciertas visiones de la domesticidad, a partir de las cuales las mujeres solo podían integrarse socialmente

y realizarse como personas, a través de los roles de esposas y madres.¹¹⁶ Esta visión de la domesticidad, además, estaba determinada por el discurso dominante de los hombres, cuyo tutelaje era incuestionable, dadas sus posiciones de líderes de las instituciones sociales de aquella época: el padre, cabeza de familia; el cura, cabeza de la iglesia; el teniente político, cabeza del Estado nacional emergente. A los tres se opone Rosaura con decisión inapelable. En esta línea de reflexión, podemos añadir otro elemento de análisis, que es *la alienación*, al menos desde dos perspectivas: “la fragmentación del ser humano” (según la entendía Marx) y “la prohibición para ejecutar acciones típicamente humanas” (según Sandra Lee Bartky¹¹⁷). Desde la primera perspectiva, Rosaura se escinde en el momento en que pierde el control de sus acciones, una vez fugada de casa de su marido y del pueblo de su padre. Desde el segundo punto de vista, Rosaura es alienada cuando su padre le prohíbe poner en práctica la educación liberadora que le había brindado su madre difunta, y la somete a su voluntad. Desde ambos puntos de vista, la domesticidad figurada en la novela de Riofrío aparece como un documento de censura y combate contra las ideas conservadoras y tradicionales de la época, y por lo tanto contra la consolidación del Estado Oligárquico, tal y como lo estaban pensando los ideólogos conservadores como Juan León Mera. Riofrío hace de su novela un documento político, que pretende cambiar la visión que se tenía en su época sobre el rol que debía cumplir la mujer en la sociedad. La domesticidad a la que está condenada Rosaura es un ingrediente indispensable para cumplir el proyecto de nación de los conservadores.

En este momento, cabría preguntarse por qué, entonces, el destino final de Rosaura es tan humillante, tan despreciable. Parecería una contradicción afirmar que la derrota de la heroína novelesca de Riofrío constituye una reivindicación de la mujer de su tiempo. Pero no debemos perder de perspectiva el lugar de enunciación del escritor. Concederle un triunfo absoluto o incluso relativo a Rosaura hubiera significado faltar al decoro retórico de la época en un doble sentido: por un lado, se hubiera ido en contra de la didáctica de origen barroco que entonces predominaba, y que utilizaba las imágenes torturadas para ganar eficacia dramática y penetración emocional; por otro lado, se hubiera

¹¹⁶ Cfr. Raúl Neira, “Construcción social de la 'domesticidad' de la mujer en la novelística ecuatoriana: *La emancipada* (1863)”, en Pamela Bacarisse (editora), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Tomo I, *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1995, pp. 147-152.

¹¹⁷ Cfr. Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990. Citada por Neira, *Op. cit.*

ido en contra de la verosimilitud más obvia, al desconocer que tal hubiera sido el final más probable para una mujer disidente del patriarcado católico y conservador. También se podría afirmar que algo de las heroínas románticas de la novela de la época heredó Rosaura. En cualquier caso, el personaje de Riofrío es eficaz, precisamente, por su factura trágica, más allá, incluso, de su certero o cuestionable sentido ideológico.

Pero hay algo más. Ha quedado claro que Rosaura es una subalterna porque es mujer, joven, educada y proviene de un estrato social modesto. Queda claro también que su marginalidad está dada por su cariz liberal, al margen del proyecto nacional conservador de la época. Queda también claro que, además de tener un significado político, Rosaura representa la reclusión a la domesticidad que sufrían las mujeres de su época. Pero no ha quedado claro todavía qué relación tiene este personaje con otros subalternos y marginales de ese entonces. Siguiendo con este enfoque, que coincide parcialmente con el de Nina (2007), acepto que toda literatura menor tiende a ser esencialmente política (lo que haría que incluso las representaciones de lo íntimo y lo familiar sean en verdad una alegoría de lo nacional). En una sociedad periférica como la ecuatoriana, la literatura ofreció a los ciudadanos del siglo XIX modelos de comportamiento social y modos de sociabilidad ideales. Dentro de esta lógica, el dominio patriarcal iguala en el mismo nivel de sujetos subalternos a indios y mujeres, porque reciben por igual los latigazos del patrón. Son sujetos intercambiables en sus roles sociales frente a la autoridad del padre, del gamonal, del Estado hacendatario. En el maltrato físico al que asistimos en la novela, la máxima de “la letra con sangre entra” simboliza la entrada de los subalternos al espacio nacional de los letrados y los fundadores, mediante la violencia física y la sumisión a sus leyes (Nina, 2007: 12). Que el padre de Rosaura escriba la carta que ella quiere enviar de despedida a Eduardo (su novio), significa que el padre tutela la voluntad, pero también que la primera destinataria de la carta es la misma Rosaura: es un modo que tiene el padre para aleccionarla en la obediencia. Cuando Rosaura escribe atrás de esa esquela un mensaje secreto, Riofrío también simboliza, quizás sin proponérselo, el modo en que la literatura nacional latinoamericana emerge: bajo la tutela de la lengua nacional del imperio español, como una nota al margen. Nace casi clandestinamente, en rebeldía contra el padre de la lengua nacional: el régimen colonial (Cfr. Nina, 2007: 13).

Así como Rosaura intercede por los indios para que no se les azote, los indios interceden por ella cuando es humillada en el campo, cuando ya se ha prostituido, cuando

se ha igualado a ellos en la extrema marginalidad social. La prostitución y trágica caída de Rosaura no es solamente un castigo moral del autor o el cumplimiento de un motivo romántico, sino una consecuencia inevitable del alejamiento de su familia, iglesia y comunidad. El narrador de Riofrío parecería decirnos que tal es la marginación extrema que le espera a quien incumple las normas de una sociedad conservadora e intolerante con las diferencias. No obstante, es Rosaura quien intercede por su agresor cuando es apresado por los indios, a quienes pide que no le maltraten físicamente para vengarla. Con este acto solidario, Rosaura también se opone a los métodos disciplinarios de los varones, sustentados en la violencia física, ejercidos tanto por los indios como por los patrones. Con ese sencillo gesto, aparentemente piadoso, Rosaura desestabiliza y rompe momentáneamente el sistema de castas y clases. El personaje de Riofrío es el símbolo de la mujer liberal, que se opone con la paz, con una estrategia equivalente a la desobediencia civil, a la agresión de un Estado naturalmente autoritario y violento. Tal vez por eso se puede afirmar que “La letra con sangre entra” es uno de los *leit motiv* de la fundación de la literatura nacional (Cfr. Nina, 2007), aunque no sea el más importante.

Salvo la fundación de la nación misma, no existe un motivo central en el nacimiento de la literatura ecuatoriana, sino un complejo de oposiciones y tensiones ideológicas. Nina afirma que “Si para Anderson *narration is politics*, para Riofrío la narración debe alejarse de toda filiación política” (2007: 19). No comparto del todo esta aseveración, porque el escenario esquemático, en el que los personajes están divididos en clases, es una muestra del ánimo denunciador y opuesto al estatus vigente entonces, signado por la filiación entre iglesia católica y Estado nacional emergente, y sustentado por las enormes diferencias sociales heredadas de la Colonia. Riofrío es un liberal que se opone claramente a los usos y costumbres arcaicos de su tiempo. *La emancipada* se ubica, como toda la labor política y literaria de Riofrío, dentro de su camino ideológico.¹¹⁸ Este escritor no está castigando a su heroína con una muerte humillante; por el contrario, está denunciando el final protervo con que el patriarcado católico y conservador castiga a las mujeres desobedientes. Si alguna ambigüedad existe al respecto, es porque esta narración esquiva

¹¹⁸ Esta es la aparente contradicción que encuentro en el trabajo de Fernando Nina: sugerir al inicio que toda literatura menor es esencialmente política y luego afirmar que la novela de Riofrío deja una ambigüedad demasiado abierta como para identificar en ella una filiación político-ideológico clara (Nina, 2007: 20).

los límites panfletarios, en los que las novelas de Mera, Moreno, Campos o Montalvo se ubicaron muy cómodamente.

Tal como se puede observar en la obra de Riofrío, en la novela Juan León Mera la subordinación de la mujer era un asunto estructural, porque resultaba indispensable para el desarrollo del proyecto nacional conservador. Precisamente por ser mujer, Cumandá es tratada como una menor de edad, que debe ser tutelada por el hombre a lo largo de toda su vida. Además, por haber crecido entre indígenas, se la considera culturalmente inferior, y por lo tanto aparece como sujeto del tutelaje de la cristiandad criolla. Su situación subalterna es doble: es mujer e indígena. El control que ejerce sobre su destino el cacique de su tribu no es menos severo que el control que un padre cristiano de la época hubiera practicado. La novela de Mera se erige como un discurso vindicativo del patriarcado, incluso desde motivos aparentemente inconexos. El tópico del incesto, por ejemplo, también le sirve a Mera para erigirse en apologeta del catolicismo, porque muestra a Carlos, el varón, naturalmente inclinado a la castidad. Por el contrario, Cumandá se muestra más pasional y, consecuentemente, más cercana al pecado. El tópico del incesto se ha leído como un contenido típicamente romántico, porque se puede encontrar en *René* (1801) de Chateaubriand, en *Cecilia Valdés* (1839, 1882) de Cirilo Villaverde, en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, y en otras novelas del siglo XIX.

La preferencia por la castidad, por parte de Carlos, nunca será argumentada con razones lógicas: siempre será explicada con rodeos y con la confesión de imposibilidad para hacerlo. [...] Carlos, un alma arquetípica del romanticismo sentimental, está enamorado del amor casto, dado que su mundo vital reside en el pensamiento. [...] Cumandá es una heroína romántica: apasionada, siempre expresa sus sentimientos con vehemencia; sacrificada, es capaz de entregar su vida por el ser que ama y al final lo hace. (Vallejo, 2002: 232)

Pero la elección de este tópico, en el caso de Mera, responde también a su intención doctrinaria; es un auténtico instrumento ideológico. “Es Carlos el que siempre está controlando la pasión de Cumandá. Hasta cierto punto, es él quien está violentando en cada instante los códigos culturales de la 'salvaje' para 'por amor' imponer los propios y con ello, está terminando con el espíritu rebelde de Cumandá” (Vallejo, 2002: 233). Esto

significa que el motivo del incesto le sirve a Mera para mostrar al criollo blanco como un sujeto espiritualmente superior a la mujer indígena y, por lo tanto, destinado a guiarla por el camino verdadero del cristianismo. La raza indígena es inferior a la blanca, más que por su fisonomía, por su cultura: la debilidad de Cumandá proviene de la sociedad en la que creció y de su condición de mujer, en igual medida. Con el pretexto del incesto, Mera doma el cuerpo rebelde de la india y la llama a someterse a la ley casta del varón católico.

Lo subalternos integrados

Los indígenas y negros evangelizados

En la mayoría de las novelas, los indígenas y afrodescendientes aparecen subyugados por el sistema. Y, cuando no se presentan como rivales del blanco, apenas integran el paisaje como elementos escenográficos. No terminan de ser compañeros de los criollos ni actúan como sus iguales. Tal es el caso de los indígenas en *Timoleón Coloma*. En esa novela, la convivencia intercultural entre criollos y quichuas es referida tan solo una vez. Los indígenas apenas aparecen como parte del escenario; nunca intervienen en las acciones: “se miraban y se galanteaban los enamorados y recibíamos las *mishas* o las *dábamos*, todo entre las estrepitosas carcajadas y ruidosas conversaciones en quichua de nuestras circunvecinas” (Tobar, 1984: 104). Del mismo modo, la servidumbre mestiza solo es aludida de paso para denigrarla, pues es vista como un mal necesario. Frente a este horizonte, es legítimo pensar que la débil presencia e incluso la ausencia total de indígenas o afrodescendientes en las ficciones de Tobar, Campos, Pozo Monsalve, Montalvo y la mayoría de sus contemporáneos fue una estrategia deliberada y casi necesaria para la construcción de la memoria nacional criolla y su autoidentificación como heredera del hispanismo. La construcción del imaginario nacional está plagada de estos olvidos selectivos.

No obstante, en el caso de Mera, debemos hacer algunas precisiones. Los motivos indígenas de su obra narrativa son una parte integral de su americanismo literario, así como lo son sus investigaciones sobre la poesía popular, especialmente aquella de herencia quichua. Por esta razón, algunos críticos recientes han cuestionado la tradición hegemónica en la historiografía literaria, que ha visto en Mera simplemente a un fanático ca-

tólico seguidor de Gabriel García Moreno, porque participa “en el debate de cómo incorporar la tradición indígena al horizonte cultural de la nación y de cómo definir la constitución compleja del país en un proyecto mestizo” (Vallejo, 2002: 221). Por supuesto, Mera es mucho más que un fanático, pero sería una ingenuidad desconocer la matriz religiosa de su pensamiento y el modo en que ella condiciona cada una de sus elecciones artísticas.

Es claro que para Mera la tradición indígena debe incorporarse a la nación emergente, pero esta membresía está condicionada. Debe pasar por el filtro de la evangelización y el mestizaje cultural, de una matriz hispánica y cristiana. Si bien es cierto que Mera “señala la incapacidad de la clase dominante, aún desde sus propios valores religiosos, para asumir un proyecto político que incorpore al conjunto de la población –particularmente a los indígenas– al Estado nacional” (Vallejo, 2002: 225), también es cierto que dicho cuestionamiento no va contra las clases dominantes en cuanto tales, sino en cuanto son incapaces de practicar los preceptos cristianos consistentemente. La “síntesis racial” que propone Mera en su novela no persigue el reconocimiento del otro, sino su asimilación. Esto quiere decir que “la apropiación 'emotiva' del *otro país*, el que es necesario recuperar para fijar el nuevo entorno de la nación” (Vallejo, 2002: 225), refleja la necesidad del proyecto nacional conservador de atenuar las diferencias de etnia, cultura y clase. Si el indio es un buen salvaje, lo es en la medida en que se encuentra naturalmente dispuesto para la salvación en Cristo.

Mera se empeña en justificar la inclusión de la herencia indígena incluso contra los prejuicios de su época. Pero en este asunto debemos ser absolutamente claros: “la 'bondad natural' se remonta, en la historia, al tiempo en que shiris e incas 'gobernaban sus pueblos, más con la blanda mano del padre que con el temido cetro del monarca” (Vallejo, 2002: 227). Esto significa que los indígenas son dignos de entrar en contacto con la cultura criolla, más que por ellos mismos, por mérito de su herencia cultural. Los compañeros del proyecto nacional criollo no son los indígenas contemporáneos de Mera, sino los antepasados nobles y gloriosos de un pueblo juzgado como descastado y vencido.

Aceptemos que el *indianismo* de Mera es parte integral de su proyecto nacional: investigó la poesía popular y la poesía quichua, y las ubicó como antecedentes de la poesía nacional ecuatoriana. La necesidad de encontrar y elaborar temas nacionales, independientes de la órbita cultural hispánica, lo exigía. Una muestra de que su proyecto pretendió

ser consistente desde su inicio es su poema narrativo *La virgen del sol, leyenda indiana* (1861) y *Melodías indígenas* (1887). “Tanto Mera como Montalvo coinciden en la necesidad de que los indios deben ser 'civilizados' por la nación en ciernes, con la particularidad de que Mera siente que es necesario la preservación de las lenguas vernáculas, y Montalvo, en cambio, se burla de los trabajos quichuistas de Mera” (Vallejo, 2002: 247). Con todo, resulta difícil aceptar que su “defensa de la lengua quichua podría verse como una defensa pionera el carácter pluricultural de la nación” (Vallejo, 2002: 248). En su caso, la recuperación cultural de la herencia indígena está condicionada por su visión colonizadora y evangelizadora, y es más bien la respuesta a su necesidad de encontrar una expresión poética original, una expresión literaria nacional auténticamente ecuatoriana. No es suficiente con hallar en su obra casos como el relato “Historieta” (1866), en el que se denuncia cómo un indígena es despojado de sus bienes por la intervención maléfica de ciertos representantes de la Iglesia, el Estado y los terratenientes. Mera defiende al indio porque es su deber cristiano, en primer lugar, y sólo después porque le interesa que las culturas indígenas convivan con la suya propia, la criolla hispánica.

En la obra de Mera, la visión del indio que debe integrarse a la nación tiene al menos tres dimensiones: la del buen salvaje que vive en el paraíso terrenal (representado en las lindes de la selva oriental, ya cristianizada), la del salvaje sanguinario que vive en la profundidad de la selva (en un espacio todavía pagano), y la del serrano humillado y resentido eternamente con el criollo (Cfr. Valdano, 1995: 42-43). Este pensamiento racial deviene por momentos en un auténtico racismo, pues en la misma novela Cumandá es descrita como una mujer especialmente bella, mucho más que las otras mujeres de la selva, precisamente porque es en realidad una blanca y no una indígena. El proceso de mestizaje solicitado ideológicamente por la novela de Mera gira en torno de una idea fija: debe hacerse en torno de la cultura y la raza criolla, el mestizaje debe ser un procedimiento de continuo blanqueamiento. De este modo, raza blanca, civilización y cristianismo son conceptos “plenamente integrados” (Valdano, 1995: 44).

Otro ejemplo del racialismo de Mera se puede hallar en su estudio sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (Mera, 1873), en la que censura duramente, y a raíz de la idea del “buen gusto” y el “mal gusto”, la voluntad de la monja mexicana de reproducir en algunos de sus versos el habla de los esclavos negros en América, como bien lo ha

señalado Yolanda Montalvo.¹¹⁹ Esos rasgos de oralidad, juzgados por él como excesivos, son similares a los que borra de las coplas y versos populares que recopila en su obra *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892),¹²⁰ del mismo modo en que censura los versos contrarios a la religiosidad cristiana, como lo ha estudiado en detalle María de Lubensky.¹²¹

Antes de juzgar cualquier actitud de Mera con respecto al componente indígena de la cultura nacional, debemos observar con atención “la importancia del papel que desempeña el idioma en la formación del significado y el estatus simbólico del quichua como lengua que denota la liberación cultural de España.”¹²² Si bien Mera defiende en sus ensayos la idea de que la lengua modela el pensamiento, nunca apostó por “la adopción del quichua como idioma nacional” (Harrison, 2002: 248):

Partiendo de esta base teórica justifica la inclusión del vocabulario quichua en sus poemas como único medio de expresar ciertas diferencias culturales. [...] Aunque Mera no pretendió nunca el abandono del castellano vio la necesidad de incorporar expresiones y vocabulario quichua para potenciar la capacidad expresiva del idioma nacional. (Harrison, 2002: 248)

Asimismo, en su *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana*, Mera fue el primero en sugerir que el origen de la lírica nacional ecuatoriana se puede hallar también en la cultura indígena de los Andes. Los quichuismos son expresión de esa necesidad de distinción nacional, pero no hay que perder de vista el conjunto total del proyecto de Mera: se trata del mismo ideólogo que fundó junto a otros la Academia Ecuatoriana de la Lengua correspondiente de la Española, y quien redactó el primer manifiesto del Partido

¹¹⁹ Yolanda Montalvo, “Mera y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 69-89.

¹²⁰ Juan León Mera, *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*, Edición hecha por orden y bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892.

¹²¹ María de Lubensky, “Política lingüística de Juan León Mera”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 55-67.

¹²² Regina Harrison, “Actitudes hacia el idioma quichua”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002, p. 248.

Conservador, denominado en un inicio Sociedad Católica Republicana.¹²³ Quizá por estas razones debamos concederle ser pionero en más de un sentido. Sin embargo, y como verificaremos más adelante, su visión es innegablemente etnocéntrica. Introduce los temas del indio y la cultura popular, para demostrar que esos fragmentos de la realidad nacional debían ser cristianizados o regulados por la Academia hispánica. Mera no propugna la conservación de las distintas culturas, religiones y desarrollos sociales. Lo indígena y lo popular son parte de un paisaje pagano que debe ser colonizado: “Todo en Mera es volver al interior del cerco religioso, llevarlo todo allí, a la 'interioridad' de la nación hispánica y católica a salvo de lo externo contaminante” (Ponce Ortiz, 2009: 193).

Esta visión colonizadora se manifiesta con diversos matices en la obra de otros autores como Carlos R. Tobar. En su *Relación de un veterano de la Independencia*, los indígenas aparecen primero como parte de la multitud. Antonio Mideros, el protagonista de la historia, los recuerda entre el conjunto de fieles que asisten a la iglesia: “paréceme mirar las *indias* sentadas sobre los talones y los enormes pies de los *indios* arrodillados, cuyas anchurosas plantas desnudas servían de preferente almohada a Júpiter, menguado perro de Rey, que así inclinaba su cabeza en el basamento referido, como hincaba el diente en sus pantorrillas cuando se le presentaba la ocasión” (Tobar, 2002: 75). En este fragmento, incluso parece ser más importante el perro de Rey, llamado Júpiter, que los mismos indios, que no son tratados como sujetos de la novela, sino como actores complementarios, como meros componentes escenográficos. En esta misma novela se aclara la visión de Tobar: “Habíamos acompañado a los indiecitos en su rezo lleno de oraciones adefesiosas, híbridas entre quichua y castellano; habíamos cantado con ellos poéticamente al aire libre esos versos prosaicos que los mayores enseñan en las haciendas” (Tobar, 2002: 81). Las palabras de los indios, aunque sean oraciones religiosas, son “adefesiosas” porque mezclan el castellano y el quichua. Antonio se refiere a ellos en diminutivo, revelando su mentalidad paternalista y condescendiente. Tan secundarios son los indios para el narrador, que incluso los trata como parte de los recursos naturales que utilizan los criollos para llevar a cabo su guerra de la Independencia. Tal es el caso del indígena Blas, conocido de Mariano Castillo, que aparece en la segunda parte de la novela. Basta con que sea un blanco el que requiera sus servicios, para que él se muestre

¹²³ *Sociedad Católica Republicana: bases*, en *El Porvenir*, n° 22, Quito, 11 de septiembre de 1885.

presto a servirlo, sin importar si tiene con él alguna relación laboral o de patronazgo, o si está de acuerdo o no con sus ideas políticas.

La visión de los indios del Oriente es igualmente utilitaria. El narrador de Tobar compara la cabeza cortada del comandante García, que le envían a Aymerich, con las tzantzas amazónicas: “la enviaron como un trofeo de las celadas de nuestros salvajes de Oriente” (Tobar, 2002: 211). La denominación de “nuestros salvajes” enfatiza la subordinación y el sentimiento de propiedad que los criollos tenían sobre los indígenas orientales. Los indígenas paganos son indomables, los cristianos son sumisos. En términos generales, la idea de Tobar no es muy distinta de la de Mera. Los soldados en campaña por todo el territorio nacional encuentran sin dificultad alivio, allí “donde la bondad natural que caracteriza a nuestros indios nos dio hospedaje” (Tobar, 2002: 232). Los indios cristianos son mansos, sumisos, bondadosos. La única ocasión en que Tobar caracteriza a los campesinos de otra manera ocurre con la aparición de los montuvios. Los mira como ejemplares soldados, porque han sido “adiestrados en la caza al manejo de las armas” (Tobar, 2002: 219). Son guerreros temibles y fieles compañeros en combate. Quizás esta sea la primera ocasión en que los montuvios son nombrados como parte del retrato nacional. En cualquier caso, asoman nuevamente en el capítulo XI de la segunda parte (Tobar, 2002: 204), ya como miembros plenos del ejército que Sucre lidera desde Guayaquil hacia Quito.

Algo similar ocurre en *Naya o la Chapetona*. Desde el principio hasta el final de la historia, prevalece la representación del indio amazónico como un salvaje, que, aunque haya sido bautizado, es traicionero y vengativo. Los indígenas no pasan el tiempo suficiente dentro del cristianismo como para ser *domesticados*. La peculiaridad de esta novela se encuentra en la representación de los negros. En Zamora, todo criollo de posición tenía esclavos y sirvientes libertos. Después de haber sido los más explotados en las interminables jornadas de trabajo, pasaron a ser los capataces que castigaban a los indios que buscaban oro para los españoles. Por eso los yaguarzongos esperaban pacientemente la oportunidad de vengarse de los colonos blancos y sus cómplices negros. Una vez cobrada la cruel venganza de los llamados jíbaros, Zamora quedó abandonada, debido al éxodo de los habitantes atemorizados. La novela cuenta que casi todos se refugiaron en Loja. Allí también fueron los negros de la colonia española, con la talla de la Virgen Chapetona y el

cuadro de Miguel de Santiago, que Naya y sus esclavos negros, Blasco y Crisnelay, habían encontrado en la cueva oculta debajo de su casa, como parte de un valioso tesoro.

Al oriente de Loja, a orillas del río Zamora, los africanos compraron una quinta que se llamó desde entonces “La Cueva Santa”, y que fue comprada con los restos del tesoro de Blondina. Allí se veneró desde entonces a la Virgen de la Cueva Santa, en una ermita construida para el propósito. Con el tiempo, los negros emigraron por falta de recursos y se ocuparon como siervos en los valles del Arenal y el Catamayo. La hacienda de La Cueva Santa fue parcelada, vendida y repartidos los dineros entre los herederos. La procesión de los negros en Viernes Santo hasta Loja, que terminaba en una famosa celebración, contaminada con el tiempo por los excesos festivos, fue prohibida en 1858. Para entonces, los negros del Catamayo recordaban aún a su libertadora, pero se habían sumido en los vicios que la pobreza y la desigualdad social les habían llevado. En esta novela, los esclavos manumitidos y cristianizados por la intercesión de Naya se asimilan rápidamente a la sociedad criolla y su marginalidad desaparece gracias al mestizaje. No obstante, sin la protección de su benefactora, pierden su independencia al cabo de algunas generaciones, y se ven forzados a volver al régimen servil del que habían salido. Los afrodescendientes son representados por Moreno como los eternos subordinados, como aquellos que no pueden gobernarse a sí mismos.

Distinto es el caso del mulato que aparece en el relato *Porque soy cristiano*, de Mera. El Capitán Feroz, nombre por demás alegórico, se integra al ideal de la nación en el momento en que aprende y acepta la verdad del cristianismo: es digno de ser un modelo ciudadano una vez que ha sido educado en la ley del régimen nacional. Este mulato es el ejemplo de la oveja descarriada que vuelve al redil. Lo encontramos primero en Ambato y las llanuras de Huachi, al frente de la recluta obligatoria que las huestes de Juan José Flores llevan a cabo para detener las ambiciones de Lamar sobre el sur del Ecuador, en 1829, cuando todavía formaba parte de la Gran Colombia. Le toca al protagonista, el bondadoso y humilde José, caer preso del regimiento liderado por el bravo mulato. Feroz es un militar cruel que, al ver que entre la fila de reclutas, atados unos a otros hasta la línea de fuego, estaba José, enfermo y débil, a punto de desmayarse, lo escoge para castigarlo severamente y dar un ejemplo a sus compañeros. Con un golpe de espada, le corta la mano con la que se sujetaba a su compañero de fila, que lo ayudaba a caminar. Ese

mismo José, como ya hemos visto, es el que años más tarde evangeliza y permite la conversión del Capitán Feroz en un devoto cristiano. Quizás en *Cumandá* el fanatismo religioso de Mera no sea tan evidente, y quizá su ambigüedad, consustancial a toda la novela, nos deje dudas. Pero es un error imperdonable no leerla en el contexto de la obra completa de Mera. Esta novela breve, titulada por más señas *Porque soy cristiano*, confirma las ideas radicales de este autor: sólo el cristianismo nacionaliza, sólo él edifica la nación.

Los indígenas y negros ancestrales

Los conflictos raciales y de clase que enfrentan en el siglo XIX a indígenas, afrodescendientes y blancos hacen imposible pensar en una representación nacional que armonice todas las razas, etnias y pueblos. A menudo, la solución que los narradores del siglo XIX encuentran es similar a la que utilizó José Joaquín de Olmedo (Guayaquil, 1780-1847) en su célebre *Canto a Junín* (1825).¹²⁴ Recordemos que en ese poema aparece el último emperador inca, Huaina Cápac, como un espectro que vaticina desde el cielo el triunfo militar de Bolívar. Más allá de la utilidad formal que el mismo Olmedo se encargó de aclarar en vida, este artificio alegórico sienta un interesante precedente: los indígenas aparecen representados por los reyes gloriosos del pasado, no por sus líderes contemporáneos ni por los individuos comunes y corrientes del siglo XIX. Tal era la distancia jerárquica entre indios y blancos en la época que nos ocupa, que sólo se podía salvar a los indios, por entonces degradados y sometidos socialmente, elevándolos a la categoría de símbolos nacionales, para que fueran equiparables en dignidad a los héroes criollos de la gesta libertaria contra la corona española.

El caso más claro de este procedimiento narrativo que he encontrado en la narrativa de ficción del XIX es el relato titulado *Por entre riscos* (1889)¹²⁵ de José Gómez Carbo. En él aparece por primera vez la imagen de una mujer indígena, pura de raza, digna de la atención del narrador protagonista, no solo por su belleza física, sino también

¹²⁴ Regina Harrison (1996) recuerda que *Canción indiana*, del mismo Olmedo, aparecida unos años antes, presenta por primera vez a los indígenas en la literatura ecuatoriana del siglo XIX. Sin embargo, es la influencia de la oda a Bolívar sobre las siguientes generaciones la realmente paradigmática y efectiva.

¹²⁵ José Gómez Carbo [bajo el seudónimo de Jecé], *Por entre riscos*, en *La Revista Ecuatoriana*, Tomo I, nº 10, Quito, 31 de octubre de 1889, pp. 377-403.

por sus orígenes misteriosos, casi mágicos. Ella es en realidad la descendiente directa de la estirpe de los reyes vernáculos anteriores a los incas: los Shiris. Y este detalle es muy importante: al contrario de Olmedo, Gómez Carbo apela a un origen cultural distinto de la nobleza peruana. El ánimo nacionalista de este relato y su intención de distinguir la historia ecuatoriana de la peruana son evidentes. A pesar de que no es una novela propiamente, consigno aquí esta narración porque me sirve para mostrar cómo toda la narrativa de ficción de la época, independientemente de su género literario, corría armónicamente por un mismo sendero.

La historia cuenta que, pasando por una encrucijada de caminos ubicada a la entrada a Quito, cinco amigos se encontraron de improviso con una india de hermosura deslumbrante. El narrador protagonista de la historia, uno de los cinco muchachos, la compara con las diosas griegas y con Cisa, la protagonista del célebre poema de Juan León Mera, *La Virgen del sol*. Al sentirse acosada por los torpes galanteos de los hombres, cuya actitud anunciaba el abuso o la violación, la mujer hace lo imposible por perderlos y huye. El narrador, enamorado de la india, la defiende de sus compañeros. La busca desesperado por todas partes, en la ciudad y el campo. Un buen día, en una de sus exploraciones por las faldas del Pichincha (cerca del lugar de la batalla heroica), encuentra finalmente a esta indígena, tremendamente hermosa. Su hallazgo fue sorprendente, pero ella parecía haber estado esperándolo durante todo ese tiempo. Desde ese primer momento, vivieron juntos en secreto, por temor a que la gente de Luisa (tal era su nombre) se enterara de su unión y le hiciera a su enamorado algún daño. De manera que Luisa y el narrador deciden vivir en una cueva, cerca de unos potreros, donde ella criaba las vacas y animales de granja que les proveían de alimento. La vida retirada de la pareja termina cuando él tiene que volver a la universidad para estudiar y optar finalmente por un grado académico. Luisa decide esperarlo, porque le asegura que su gente no puede volver a vivir a Quito si no es en las condiciones anteriores a la colonización. El triunfo en la obtención del grado académico se convierte para el narrador en una celebración con colegas y vecinos que dura toda la madrugada, entre obsequios y bailes. Al terminar las celebraciones, la sirvienta del protagonista le entrega un paquete que un “indiecito muy aseado” le había encargado. Se trataba de un mensaje de Luisa.

El estudiante vuelve de inmediato a la gruta donde vivía con su amada. Desde esa altura divisa la aldea de Lloa y describe la fiesta de toros de pueblo (Gómez Carbo, 1889:

386-387). Entre tanto, Luisa se queja de la humillación que significa para su raza el estar sometidos al alcoholismo y la fiesta, auténticos sistemas de dominación: “No es la suerte de mi Raza? Abatida, se sumerje [sic] más y más en la indolencia que es la muerte del ser. Es un cadáver ambulante, galvanizado por el aguardiente, que no tiene más valor que el que da el compañerismo, ni más goce que hartarse y dormir” (Gómez Carbo, 1889: 387). El protagonista decide llevarla a la ciudad, a pesar de sus reticencias, pero ella demora hábilmente la llegada a Quito, obligándolo a subir al cerro, a la parte más alta, desde donde contemplan la cordillera oriental. Deciden entonces bajar por el lado occidental, y es allí donde sucede lo más sorpresivo del relato:

En el punto en que el Yanayacu salta por lo cortado del plano, los flancos del cerro están horadados por una galería baja y estrecha que se interna profundamente, y el piso del cual es una interminable charca. Esa galería conocida con el nombre de Curi-uctu conduce al lugar en que los indios que escaparon de Quito cuando fué tomada por Benalcázar ó, más propiamente por Ampudia, ocultaron los tesoros de la ciudad. El objeto de Luisa al llevarme allá era el hacerme dueño de ese tesoro.

Era ella la única hija del último vástago de la familia de los Shirys [sic], y como tal, dueña del secreto y del tesoro. En su mente había convenido en ir a vivir conmigo en Quito; pero no quería entrar en la antigua morada del poderío y esplendor de su familia sino como señora y poderosa. (Gómez Carbo, 1889: 392)

Hasta aquí, los planes de Luisa parecen perfectos, pero al consultar con los elementos naturales los deseos de sus dioses, y recibir por respuesta una tremenda tormenta que los aísla por horas del camino de vuelta, Luisa se convence de que no deben vivir juntos en la ciudad. La marcha de regreso que Luisa hace en hombros del narrador, quien la obliga dulcemente, termina mal: lo resbaloso del terreno hace que caigan y ambos quedan desmayados. Días después, él despierta en Quito y se entera de que un vaquero que trabaja por el sector lo había rescatado y llevado a salvo. Luisa estaba ya con sus padres en Salahoya (tal es el nombre de la aldea). El protagonista sale de nuevo, pero antes de encontrarla, los padres de ella le comunican que ya está casada. Tras su búsqueda sólo puede hallar al marido, un indio viejo, que no había visto a su esposa desde el día de la boda. Luisa había escapado. Cuando el narrador la encuentra, como era de esperarse, en la gruta secreta donde vivieron tan felices, se entera de que la habían casado a la fuerza,

amenazándola con matar a su amante blanco. La resolución de ella es que ya no puede dejar de amar al blanco, pero que, una vez casada con alguien de su raza, no podría serle fiel nunca más. Luisa huye por entre los riscos y él nunca más la vuelve a ver. Luego, por vía de Julián, el vaquero que lo había rescatado, el narrador se entera de que Luisa había huido de la persecución del cura, el marido y la familia. Y al ver que estaban dispuestos a atraparla y castigarla con latigazos, amenazó con despeñarse... y finalmente se suicidó.

Me he detenido en el resumen detallado de las acciones, para demostrar cómo representan el proyecto nacional detrás del Estado Oligárquico. Precisamente por ser tanto o más alegórica que *Cumandá* o *Naya* o *la Chapetona*, esta historia muestra con eficacia una idea recurrente. La unión mestiza ideal es aquella que ocurre entre el hombre blanco, digno y casi heroico, y la mujer india, cuya belleza debe ser similar a una diosa griega (Gómez Carbo, 1889: 383): Luisa es digna del blanco por ser divina y descender de la realeza de los Shiris. Pero la familia de Luisa la casa a la fuerza con alguien de su comunidad. La unión nacional entre indios y blancos resulta imposible en esta historia, porque una distancia mediada por los dioses telúricos y el rito cristiano lo impiden. Sus culturas son irreconciliables. Una de ellas tiene que ceder y asimilarse a la otra. El mestizaje armónico se presenta como una anomalía o un accidente. En este sentido, es importante que se vea el modo en que el narrador ve la relación del indio con la tierra: se trata de un vínculo religioso telúrico. De allí que el narrador asegure que la esclavitud y servidumbre coloniales hayan pasado para el indio casi naturalmente, porque el colonizador solamente se aprovechó de esta relación de dependencia religiosa entre los indios y la naturaleza, para explotarla económicamente. Gómez Carbo no hizo más que valerse de un conocido código literario, para transmitir sus ideas sobre la nación.

Es mucho más sencillo hallar a los indígenas dignificados como pares de los criollos blancos, mediante este tipo de idealizaciones, antes que encontrar a los afrodescendientes en situaciones similares. Ya hemos observado cómo los negros guardan más bien una suerte de identidad servil con los amos, y los acompañan en su empresa colonial. Sólo he encontrado una excepción: la historia de la nana negra de Naya o Blondina, llamada Crisnelay. En una de sus frecuentes digresiones, el narrador nos cuenta el origen noble de la esclava de la Chapetona. Cuando asistimos al parto de Tocoya, la madre de la heroína, el narrador nos ofrece paralelamente la historia de cómo Crisnelay, la sirvienta negra del

Capitán Páez, había llegado desde la Guinea hasta el Ecuador. La negra Crisnelay es en realidad la princesa hija de Ramelik, la célebre reina de un poblado ubicado a orillas del río Kangis. Siendo todavía una pequeña niña, había sido secuestrada de los recintos cercanos al palacio de su madre por unos traficantes de esclavos y llevada a Sudamérica, en uno de los tantos barcos negreros que proveían de mano de obra a las colonias españolas. Esta esclava justifica su presencia en la ficción, en la medida en que es una princesa. Su estatus noble hace para el lector más aceptable la decisión del narrador de convertirla en la madre de crianza de Naya. Con Crisnelay se completa la amalgama multiétnica nacional, encarnada en Naya, Blondina o la Chapetona: su padre es héroe de la colonización española, su madre una noble indígena evangelizada, la nana que la cuida y amamanta, una princesa africana, también cristiana. No hay lugar para los plebeyos ni la gente común entre estos modelos idealizados del ciudadano ecuatoriano.

La mujer a favor del patriarcado

La posición subordinada de las mujeres, sobre todo cuando están plenamente integradas al patriarcado, les otorga una serie de funciones previsibles: la madre abnegada, la novia del soldado, la célibe piadosa. Estos personajes prototípicos hallan su origen en los estereotipos sociales de la época, pero también en las necesidades comunicativas de la novela de tesis. De todas estas figuras femeninas, la más sumisa e invisible es la madre abnegada, que aparece aludida en *La emancipada*. Su ausencia como personaje muestra claramente el modo en que las mujeres se integraban al proyecto nacional: subordinadas a la voz patriarcal del padre y sus leyes educativas, que le impedían acceder a la participación en la vida pública. La historia paralela y vedada entre Rosaura y su madre pone en evidencia el legado generacional que se transmitía secretamente de madre a hija, y que quedaba oculto por la intervención del padre. La educación por vía materna era doméstica y furtiva, mientras la educación por vía paterna se daba en las instituciones de educación pública, regidas por el Estado nacional. Esos mecanismos de transmisión de saberes entre

madres e hijas son precisamente los que el proyecto nacional conservador inmoviliza e invisibiliza, como ha ya señalado Terán Najas.¹²⁶

Otro es el caso de la novela de Tobar. En *Relación de un veterano de la Independencia*, se ve a las mujeres en la cocina y limitadas al ámbito doméstico, como es el caso de la madre de Antonio. Cuando intervienen en las discusiones políticas, los hombres las mandan a callar o las desautorizan, como ocurre en el capítulo en que debaten con Castillo y Peñaranda sobre la conveniencia de adoptar la democracia y combatir contra la monarquía. Las mujeres se muestran reacias al cambio y mucho más conservadoras que los hombres, porque le temen a la rapiña y la violencia que implica la desestabilización del antiguo régimen: “–Podemos ser ignorantes, somos en realidad ignorantes las mujeres; pero el corazón nos dice que de los horrores de la guerra no puede salir nada bueno. / – Usted ni sabe: todo eso es por bien del país y de altos propósitos de un orden muy elevado. [...] –Sí, señora, a usted no le corresponde sino ser inocentemente feliz: los altos políticos saben lo que hacen” (Tobar, 2002: 105). A través de las palabras de las mujeres, los lectores observan el papel secundario que juegan en la vida política de la república, y al mismo tiempo asisten a la declaración de su voluntaria y conveniente sumisión. Pero, sobre todo, el lector puede identificar al bando de los villanos, los realistas, con la visión acomodaticia y pueril de las damas que intervienen en esta conversación. La única excepción en la novela de Tobar sirve además para afianzar este retrato de la subalternidad femenina, cuando el narrador recuerda el papel del “enjambre de mujeres” (Tobar, 2002: 204-205) que acompañaban a los ejércitos revolucionarios. El narrador se refiere en ese caso a las entonces conocidas como “guarichas”, mezcla de sirvientas, amantes y portadoras de la tropa independentista.

En toda la novela de Tobar parece que la dicotomía liberal-conservador, o patriota-realista, está sexualizada o caracterizada mediante los roles de género: la mujer conserva la estabilidad económica y la seguridad corporal y grupal de la familia, mientras el hombre busca la mejora y el cambio constante de las condiciones de vida. En el capítulo XVII de la primera parte, escuchamos a Antonio Mideros tomar partido por el liberalismo radical de Castillo. De todas maneras, la posición del narrador protagonista es la de quien

¹²⁶ Rosemarie Terán Najas, “*La emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, n.º. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.

critica los absolutismos, y el uso del poder público para el beneficio propio y de las causas de la facciones caudillistas (Tobar, 2002: 106). Tobar, a través de su personaje Mideros, se muestra escéptico del cambio y la eficacia del sistema republicano de su época, no porque sea imperfecto en sí mismo, sino porque ha sido presa de los caudillos y ha sido instrumentalizado por los ambiciosos de turno. En todo caso, estas razones se muestran mediante una compleja identidad: los conservadores y monárquicos son cobardes e ignorantes como las mujeres, porque no quieren el cambio; mientras que los liberales y revolucionarios son valientes e ilustrados y apuestan por el cambio histórico y el futuro político de la patria. Tobar está mostrando el retrato social de la época de sus padres y abuelos, pero también está proyectando su opinión sobre la época que le tocó vivir.

La adquisición de los roles de género se halla descrita con detalle en *Timoleón Coloma*. La masculinidad se afianzaba mediante la práctica de hábitos cotidianos sencillos, como almorzar fuera de casa, beber hasta la ebriedad, chismear con los amigos (Tobar, 1984: 113). El hombre debía salir de casa y ganarse su virilidad en la calle, en medio de los riesgos que esto implicaba. Por el contrario, el rol de la mujer, como se ve en el personaje de Aurora, la enamorada de Timoleón, es completamente dependiente de la familia: su espacio es el encierro doméstico. Las malas compañías que busca Timoleón Coloma son parte de un auténtico rito de iniciación o de pasaje a la masculinidad, pues una vez superada la prueba, lo óptimo era asumir responsabilidades que definían plenamente la madurez: buscar pareja y sentar cabeza (Tobar, 1984: 114). En contraste con esta visibilidad masculina, los personajes femeninos pasan casi inadvertidos. La madre de Antonio Mideros, una vez iniciada la campaña, al igual que su prometida, no hacen otra cosa que esperarlo en casa, rezando por su salud. La madre abnegada y la novia del soldado son el ejemplo del silencioso sacrificio que les estaba reservado a las mujeres. Tobar tampoco se ocupa demasiado en pintar la situación en que se encontraban. Sus mayores héroes fueron todos militares, varones, blancos, letrados y católicos.

Así como podemos hallar en *La emancipada* de Miguel Riofrío el mayor ejemplo de la mujer letrada y que por educada se vuelve rebelde, en la novela de Manuel Belisario Moreno encontramos el paradigma de la mujer letrada que se mantiene célibe y piadosa, gracias a la sumisión a la fe cristiana. La secuencia de acontecimientos, que la caracterizan como personaje, parece diseñada expresamente para destacar una idea: la ilustración

sólo es legítima si se pone al servicio de la fe. Así pues, la noble Tocoya muere en el parto y de ella nace, por cesárea, la princesa Naya. La noble niña, de tez muy blanca para ser indígena, es apodada por el pueblo la Chapetona, pues se sabía que en realidad era hija del capitán español Páez, y no del cacique Quiroa. Mr. Blácker, el padre Anselmo y el Corregidor de la ciudad, convienen en retenerla para que sea educada en el cristianismo, y como garantía de que la paz con los yaguarzongos se mantendría. Esta es una forma de presionar a Quiroa, que al inicio de la historia cree que la niña es su hija. El jefe Quiroa concede al médico Blácker que se haga cargo de la niña, también como agradecimiento de haberla salvado de un parto riesgoso. Los varones resuelven que su “padre” Quiroa la visite y que la esclava Crisnelay la lleve una vez a la semana a la aldea indígena. “Y cuando Blondina esté crecida y amaestrada por la Religión y por la ciencia, élla irá a plantar [sic], como Tocoya, el lábaro de la cruz y la bandera de la paz en el corazón de su padre y de sus súbditos” (Moreno, 1912: 68). Naya, llamada también Blondina, conocida como la Chapetona en toda Zamora, recibió una educación propia de las élites de aquella época: de la mano de su protector, Mr. Blácker, aprendió a leer y escribir perfectamente en inglés y español. Además, hablaba la lengua de los yaguarzongos.

Con el tiempo, Blondina se convierte en defensora de los indios y los negros de su comunidad. De los indios porque llevaba su sangre, y de los negros, a decir del narrador, porque “Con la actividad de la juventud y los recursos del ingenio, Blondina se interesaba y trabajaba con ahínco por la felicidad de los yaguarzongos y de la colonia africana, cuya sangre se había inoculado en ella con la leche que había libado en los pechos de Crisnelay” (Moreno, 1912: 77). Moreno describe la ceremonia que la Chapetona había diseñado para instigar a los criollos a liberar un esclavo cada Semana Santa (Moreno, 1912: 78-80). Naya, Blondina o la Chapetona, síntesis de razas, piadosa por su educación en la fe, inteligente por su cultivo intelectual, se entrega a la causa de los indios siervos y la liberación de los esclavos africanos. Es una virgen consagrada a la fundación de una comunidad multirracial y cristiana en Zamora. Es el ideal de la mujer y ciudadana católica. Es la mestiza perfecta, cuyos tres nombres designan sus diversos orígenes. Pero también es una cautiva de la religión. Naya rechaza a todos sus pretendientes para mantenerse casta y atenta a su misión. Acepta heroicamente permanecer en su claustro.

La otra mujer dominante que aparece en estas novelas es Marieta de Veintimilla, en *Entre el amor y el deber*, de Teófilo Pozo Monsalve. Resulta una combatiente aterradora, una oponente tenaz, que solo descansa de la lucha cuando la vence el cansancio físico y el ayuno forzado (Pozo Monsalve, 1886: 30). A pesar de haber sido un personaje de la vida real, se nos presenta más bien como un prototipo heroico, propio de las historias épicas antes que de la historia nacional:

existe una fuerte semejanza entre ella y las mujeres guerreras como Marfisa (guerrera pagana que se convierte al cristianismo) y Bradamante (guerrera cristiana) en los poemas épicos italianos. Las acciones de estas mujeres hacen fuerte eco en el texto de Pozo Monsalve, y sus hazañas heroicas son muy parecidas a las que Marieta ejecutó en la vida real y que se hallan representadas en el relato; hasta el punto que en algunos pasajes se llega a olvidar momentáneamente que Marieta no es una descendiente de estas dos atrevidas mujeres sobrehumanas, sino que fue un ser real que pasó, gracias a sus actos de valentía, a vivir como representación en las páginas de la ficción.¹²⁷

Antes que describir a la persona real, Pozo Monsalve prefirió dibujar una máscara netamente literaria. La gran contrincante militar de los patriotas restauradores está tan idealizada que su verdadera complejidad ideológica desaparece. Tan sublimada está la figura de la Veintimilla en esta novela que el narrador acude a un tópico muy conocido de las ficciones caballerescas, en que las fieras Amazonas sufren solamente cuando ven morir a sus corceles. Estas alusiones a los poemas épicos renacentistas italianos, que otros críticos ya identificaron (Picicci, 2011: 83-84), cumplen la función de resaltar las facultades bélicas del enemigo ideológico del autor. Con ello, el narrador logra que el triunfo de los restauradores sea aún más meritorio. La imponente presencia de la mujer sirve para acentuar la heroicidad de los varones, pero no para reivindicarla en sí misma.

Esta figuración de la mujer revela un aspecto conservador del pensamiento de Pozo Monsalve, a pesar de su supuesta militancia liberal. Además, su alegato en favor de la mujer virtuosa y recatada acentúa los rasgos machistas de su voz narrativa. La mujer

¹²⁷ Picicci, Christen, “Ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, p. 80.

no puede, no debe protagonizar las iniciativas políticas ni militares. Ni siquiera en la vida íntima puede demostrar que es dueña de sus deseos y su cuerpo. No debe llamar la atención, no debe prestarse a las habladurías. Cualquier aspecto de la fama le está vedado:

Lucila no aspiraba nunca a esos efímeros triunfos de la coqueta, que se evaporan como una bocanada de asqueroso humo de tabaco, dejando los mismos rastros que él: hediondez, amargura y vascas. Inspira lástima ver a una infeliz solterona queriendo arrancar triunfos a un destino ingrato, poniendo en planta lo que llaman coquetismo, esto es: guiñando al uno, codeando al otro, pisando al vecino, haciendo arrumacos con el de más allá, y mil otras sandeces por el estilo. ¡Pobres Cleopatrillas, que si en realidad son malas, procuran hacerse conocer, y si lo contrario, se empeñan en parecer como tales! (Pozo Monsalve, 1886: 55-56)

Estas ideas sobre la virtud femenina están plenamente ligadas a la práctica de la religión cristiana. Cuando su prometido Federico muere, la recatada y modosa Lucila decide hacerse monja (Pozo Monsalve, 1886: 74). La nación imaginada por este novelista es una comunidad que gira en torno del respeto a la centralidad de los varones.

En contraste con sus opiniones sobre la mujer, Pozo Monsalve presenta una escena en que los soldados liban copiosamente y festejan con euforia el triunfo inminente sobre las huestes del dictador Ignacio de Veintemilla. El arrebato y la expresión desatada de las emociones son una marca legítima de la más reconocida masculinidad:

Así los jóvenes campeones de la libertad exhibían sus patrióticos sentimientos en acalorados brindis. Federico hasta entonces no había hecho sino acompañar con sus hurras, los hurras de sus camaradas; pero al fin llamó la atención de estos.

—¡Libertad, Libertad! dijo: hoy que te miro florecer lozana en este suelo querido, ha pasado mi alma del caos a la mañana de la vida. ¡Cuánto dolor me combatía al verte alejada de mi patria, proyectando tu luz vivificante en playas extranjeras solamente! (Pozo Monsalve, 1886: 58).

La mujer debe encerrarse en el claustro del hogar, del convento, de los sentimientos más íntimos, aquellos que nunca confiesa. El hombre debe gritar a los cuatro vientos el goce de su poder, embriagado de alcohol o triunfalismo. A los hombres les corresponde la lucha

por el poder político y la concreción de los grandes ideales patrióticos; a las mujeres, guardar silencio y esperar a que los hombres regresen de la guerra.

La crítica ya ha observado el modo en que Pozo Monsalve responde al prototipo de la mujer de la poesía renacentista, de origen neoplatónico, especialmente petrarquista, para el cual la hermosura física es reflejo de la belleza espiritual (Picicci, 2011: 77-78). Según ese canon, la mujer no podía abandonarse a los placeres mundanos, sino consagrarse al cultivo espiritual, única fuente de la auténtica belleza. En definitiva, la mujer debía ser un vehículo de elevación espiritual para el hombre, y no la fuente de consumación de su deseo carnal, ni siquiera del suyo propio. Más allá del registro de petrarquismos que se pueden hallar en la novela de Pozo Monsalve, que Christen Picicci ha estudiado en detalle (Picicci, 2011), se encuentra el significado político de esta adscripción literaria. La continua referencia al modelo del ideal femenino petrarquista hace que la historia de amor entre Ángela y Reinaldo, y entre Lucila y Federico, sea mucho más que un asunto interpersonal.

El tópico del amor no correspondido y el ideal de la belleza femenina, tal como están planteados en esta novela (al modo europeo), operan como motivos legitimadores del texto, en un sentido colonial; es decir, gracias a que el autor los incluye en su universo ficcional, su novela puede ingresar en el universo de la literatura occidental, desconociendo los nexos americanos que tiene la cultura que intenta representar. La escritura de Pozo Monsalve es un ejercicio colonial, en la medida en que busca adscribirse al canon europeo, sin mayores matices estilísticos o temáticos: “El discurso de amor no es simplemente interpersonal, como se podría esperar, sino político e imperial, y el petrarquismo, la convención de la escritura del amor no correspondido que provino del trabajo del poeta del siglo XIV, Francesco Petrarca, es uno de los discursos coloniales originales.”¹²⁸ La nación ecuatoriana que imaginó Pozo Monsalve es una comunidad de héroes militares, que son varones de raza blanca, de procedencia y cultura europea.

En esta revisión del papel de la mujer, plenamente integrada al modelo patriarcal del proyecto nacional de la época, resulta ilustrativo detenerse en la obra de Juan León Mera, para señalar sus cercanías con Juan Montalvo. Debo insistir en que no se puede

¹²⁸ Roland Greene, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago UP, 1999, p. 1. Citado por Picicci, *Op. cit.*, p. 91.

leer su obra por fuera del contexto político y, por cierto, desconectada del contexto literario ecuatoriano. De lo contrario, los excesivos matices nos llevarían a encontrar en sus novelas complejidades ideológicas que, en realidad, no se expresan por ningún lado. Por esta razón, coincido con Juan Carlos Grijalva cuando afirma que las semejanzas entre las ideas de Mera y las de su antípoda ideológica, Juan Montalvo, son mayores que las diferencias que los separan.¹²⁹ El lugar que ambos le otorgan a la mujer y el papel que desempeña la familia en la organización social de la nación, convierten a Mera y Montalvo en dos variantes de un mismo discurso, antes que en dos polos opuestos radicalmente.

Tal como ocurre en las novelas de Moreno y Pozo Monsalve, en toda la obra literaria de Mera, así como ocurre en los escritos de Montalvo, la ilustración de la mujer debe ser regulada por la censura varonil, a través de sus instituciones: la Iglesia o el Estado. Para todos estos autores, la mujer debe cumplir con el papel de educadora doméstica y guardiana de la unidad familiar. Tanto en las novelas cuanto en los ensayos de Mera, en la misma medida en que ocurre en los textos de Montalvo, la subjetividad de la mujer está controlada mediante varios procedimientos discursivos: “a) una parodia masculina de la voz femenina que habla por/para las mujeres sobre sus propias necesidades y deseos; b) una práctica discursiva de censura literaria que opera sobre la creatividad poética femenina; y c), un discurso de violencia y castigo sobre aquellas mujeres rebeldes que cuestionan la autoridad masculina y la misma sociedad patriarcal” (Grijalva, 2010: 59-60).

Tanto Mera cuanto Montalvo, y con ellos la mayoría de los llamados conservadores y liberales de la época, responden a un mismo momento de formación y edificación del ideario nacional. De allí que haya sido inevitable que respondieran a ciertas urgencias políticas y estructurales de formas similares. No debería resultarnos sorprendente o incómodo que ambos autores hayan pensado en un mismo tipo de sujeto nacional femenino. Aunque se ha dicho muchas veces que Mera fue, en este sentido, bastante más abierto que su rival, lo cierto es que no existen diferencias abismales entre ellos.

Es sabido que Montalvo escribió gran parte de su obra en el momento del garcianismo, precisamente para combatirlo. Pero debemos pensar en la posibilidad de que también haya apoyado, involuntariamente, a una parte de la ideología que llevó al dictador al

¹²⁹ Juan Carlos Grijalva, “El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 27, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, I semestre, 2010, pp. 59-83.

solio presidencial. En sus ensayos, mediante la incrustación de ciertos momentos ficcionales, Montalvo simula las voces de mujeres jóvenes, sumisas y castas, ávidas de una guía masculina. Estos personajes femeninos hablan y reflexionan en un sentido que parece estar dirigido a los hombres ilustrados de la época, antes que a las (im)posibles lectoras de Montalvo. Las mujeres, para Montalvo, deben ser sumisas, subordinadas al intelecto y voluntad masculinos: “Subjetividad femenina, familia, escuela, nación, Estado teocrático conforman una cadena ideológica de sentido en la cual los roles de esposa, madre y educadora doméstica resultan decisivos. A pesar de su criticismo político, Montalvo apoya la ideología católica conservadora de García Moreno como fundamento moral de la educación de las mujeres y sus roles en la vida doméstica” (Grijalva, 2010: 65-66). No es gratuito que el papel de las mujeres en su novela, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, sea casi irrelevante o, al menos, pase inadvertido.

En toda la obra de Mera, la mujer aparece sometida al hombre. No sería suficiente con argumentar que Cumandá es algo distinta a otros personajes femeninos de la época, porque es valiente y voluntariosa. Más allá del sacrificio que hace por su amado, no encuentra más remedio que cumplir con la ley impuesta por los varones que la rodean. Las heroínas de Mera terminan por aceptar la ley patriarcal. Cumandá tiene un antecedente en la obra de este autor: Cisa, la protagonista de la leyenda escrita en verso, titulada *La virgen del sol*. Ella es igual de brava, tan pura como Cumandá y, en última instancia, resulta igual de obediente de las leyes del padre:

En *La virgen del sol*, la heroína se fuga con su amante; se van lejos, más allá del control de la ciudad o la ley, y sin embargo, una vez solos, refrenan sus pasiones carnales. Cisa se reconoce a sí misma como la virgen del Inca prometida y Titu así la considera. En otras palabras, la ley del Inca, que bien podría leerse como un paralelo alegórico de la ley religiosa del Estado garciano, se ha subjetivizado, forma ahora parte de la misma intimidad de los amantes. (Grijalva, 2010: 69)

Pero Mera fue más allá de las figuraciones novelescas, para propugnar la sumisión de las mujeres. Un ejemplo claro lo encontramos en su *Ojeada histórico-crítica*, donde explica claramente lo que considera buena poesía, en gran medida, guiado por ciertos criterios morales. Su opinión sobre la poesía de Dolores Veintimilla, más que una crítica literaria, es un juicio de valor moral. “En su ‘pastorado literario’, en sentido literal, Mera

extiende el poder teocrático del Estado de García Moreno a la manera en que las mujeres escriben” (Grijalva, 2010: 70). El erotismo, la sensualidad, la libertad de los sentidos, están muy lejos de este escritor supuestamente romántico. En su opinión, la literatura es buena en la medida en que ayude a edificar una ética nacional, una ciudadanía inspirada en la religión católica. Y en este sentido, las mujeres, tanto como los hombres, debían someterse a ese molde patriótico. Cisa, Cumandá y todos sus personajes novelescos, sean hombres o mujeres, siguen una misma dirección ideológica.

La casta Cumandá, en tanto alegoría de la femineidad, no encuentra una contraparte dentro de las novelas de Mera, aunque sí la tenga en la *Ojeada histórico-crítica: Dolores Veintimilla de Galindo*. Pese a reconocer su talento poético y sus virtudes estilísticas, Mera se concentra en deplorar su comportamiento moral y la pecaminosa decisión de suicidarse. Tal es el grado de control social que el varón debe ejercer en el ideario de Mera que, en su libro titulado *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz*, se atreve a corregir y enmendar los textos copiados del original, no solo porque le molestan algunos giros idiomáticos, sino porque “Para Mera, la Sor Juana que vale, la Sor Juana 'célebre' poetisa es la que, después de haber escrito su 'Respuesta a Sor Filotea de la Cruz' defendiendo sus derechos y capacidades intelectuales a las letras y las ciencias, decide, forzada por el Santo Oficio, arrepentirse y someterse a un voto de silencio y penitencia por el resto de su vida” (Grijalva, 2010: 75). Para Juan León Mera, la mejor Sor Juana es aquella que ha declinado su voluntad creativa a los pies del trono obispal, y ha sometido sus inquietudes literarias a la censura de su confesor.

Algunos retratos de la nación emergente: el registro de la vida cotidiana

Quizá no exista en la narrativa de ficción del XIX momentos más nacionalistas que aquellos dedicados a retratar a los hombres y mujeres comunes y corrientes, en sus costumbres y creencias, en sus hábitos menos trascendentes y heroicos. Con estos pasajes novelescos se completa el mapeo del espacio nacional, dedicado primordialmente a las ideas más abstractas, los hombres notables y los sucesos más cercanos a la constitución de las instituciones estatales. Si con las representaciones y símbolos culturales que hemos revisado, aquellos escritores difundían los preceptos que debían guiar la construcción de la nación ecuatoriana, con los retratos que veremos a continuación ofrecen ejemplos de

cómo era el cuerpo social real, que la nación imaginada por ellos debía poseer y modelar. Dejando testimonio de cómo eran en la vida diaria los ecuatorianos del XIX, estos escritores ocuparon un vacío dejado por la mayoría de los historiadores nacionales: el ámbito microhistórico. De esta manera, pasamos de las ideas sobre la nación más abstractas a las evidencias más concretas, que intentan responder ciertas preguntas elementales: ¿qué comían los ecuatorianos del siglo XIX, cómo festejaban, de qué modos hablaban entre ellos en la intimidad, cómo construían sus relaciones sociales? Indirectamente, he respondido ya algunas de estas interrogantes. Muchas otras quedarán por resolver, porque no merecieron la atención de los narradores de ficción sino hasta la época de entre siglos, que se encuentra fuera del límite temporal que estamos estudiando. Por lo tanto, es necesario aclarar que esta es la parte menos consistente de todas las propuestas novelescas que hemos revisado hasta aquí. Sin embargo, la he incluido para completar el mapeo de motivos, temas y técnicas narrativas, que sin esta breve revisión quedaría incompleto.

Las costumbres culinarias y alimenticias

Posiblemente no exista una actividad tan íntima que, al mismo tiempo, pueda ser más pública que la comida. Con ella saciamos nuestro apetito primario, el de la propia supervivencia, y cumplimos la necesidad irrevocable de compartir la vida con nuestros prójimos, cuando nos sentamos a la mesa. Son los comensales de un mismo plato los primeros en construir la comunidad humana. Etimológicamente, “compañero” significa aquel que come el mismo pan y, por lo tanto, aquel que comparte la misma conversación, las mismas preguntas y posiblemente las mismas aspiraciones. Antes del compatriota, se encuentra el compañero, porque junto a él se origina el sentido primitivo de lo connacional. La gastronomía puede decir mucho más de un pueblo que sus mismos relatos míticos o históricos. En los ingredientes de la comida nacional, y en el modo en que se mezclan y disponen, podemos encontrar las claves de la economía y la cultura que sustentan cualquier país y, por lo tanto, los lazos más firmes que unen a sus ciudadanos. Sin embargo, las costumbres culinarias y alimenticias son motivos apenas tomados en cuenta por los primeros narradores del siglo XIX. Probablemente, las urgencias políticas de la época les quitaban el tiempo necesario para observar los profundos significados históricos que componen un plato de comida. De manera que lo que podemos encontrar en estas primeras

novelas sobre la comida ecuatoriana es muy poco, pero quizá suficiente como para empezar un mapeo costumbrista de la nación en ciernes.

La primera referencia sobre este asunto en la narrativa de ficción del siglo XIX se encuentra en *La muerte de Seniergues*, de Manuel Coronel, en una nota al pie donde el autor explica a los lectores en qué consiste la *timbuzhca*, que uno de los personajes desea preparar: “Hervido de aguardiente con poca agua y harto azúcar” (Coronel, 1906: 67). De allí no pasa la descripción del autor, pues apenas nos enteramos de que tal bebida les hubiera servido a los viajeros para paliar en algo el frío que desmejora su paseo por el campo. Del mismo modo, Coronel anota en varias ocasiones al pie de las páginas de su relato, esta y otras expresiones coloquiales que considera poco inteligibles para los lectores no ecuatorianos o para aquellos que no conocieran las particularidades de la época en que está ambientada la historia: inicios del siglo XVIII, cuando ocurrió la visita de la Misión Geodésica Francesa al Ecuador. Con esta edición anotada, el mismo Coronel se encarga de que su texto sea inteligible para los lectores del futuro y los extranjeros. Pero el costumbrismo tardaría un tiempo más en llegar al Ecuador.

Otro es el caso del *Timoleón Coloma*, de Carlos R. Tobar, que se extiende contándonos la costumbre que tenían los anfitriones rurales de brindar abundante licor (casi siempre artesanal y muy barato) a las visitas, como si del mejor agasajo posible se tratara, en cumplimiento de un riguroso protocolo de hospitalidad. El calor de la acogida del convidante parecía medirse por la cantidad de alcohol dispensado a las visitas. Lo cierto es que tanto los visitantes cuanto los dueños de casa terminaban borrachos (Tobar, 1984: 98-99). Más adelante, Timoleón Coloma nos refiere el nombre de otra bebida de la época, similar a la *timbuzhca* que conocemos en la novela de Coronel: el gloriado (Tobar, 1984: 123). Estos hervidos de aguardiente, azúcar, especias y en ocasiones yerbas y frutas, siguen siendo muy comunes en Ecuador, Colombia, Perú, Chile y otros países de la región. Reciben diversos nombres, según los ingredientes que brindan el aroma y sabor distintivos: canelazo, draque, naranjillazo o, simplemente, hervido.

En todo caso, los narradores de estas historias no consignan la receta de aquellos populares tragos. Su intención es pintar la costumbre, caracterizar al pueblo en su intimidad social, y no instruirnos en las artes culinarias de la época. En este caso, el ánimo de los narradores no es enciclopédico ni antropológico, sino político y moralizante. Por su parte, Tobar no pierde la ocasión de expresar su opinión a través de las palabras de su

personaje: “En cuanto al licor, protesto enérgicamente contra la brutal costumbre de ¡por fineza! precisar a beberlo” (Tobar, 1984: 103). Las formas de hospitalidad que se practicaban en las haciendas de la sierra, en concreto entre las azucareras del norte del país (Capítulo “X.- ¡Al campo! ¡Al campo!”), podrían constituir todo un tema de reflexión cultural, a partir de este y otros posibles registros escritos de la época (Ver Tobar, 1984: 85 y ss.). La atención sobre estos y otros aspectos de la vida cotidiana del periodo no persigue la consecución de un relato exhaustivo y fiel del ser de los ecuatorianos, sino la construcción de otro motivo que suscite las reflexiones morales, religiosas y políticas de los narradores y personajes protagónicos de las novelas.

Entre otras razones, esa enorme generosidad con la comida y el alcohol, entre burda y desbordante, de la que hacían gala los anfitriones del siglo XIX, que nos pintan las novelas de Tobar, podría haber sido el paradójico resultado de una profunda precariedad material. El mismo autor recuerda en su *Relación...* la pródiga hospitalidad que practicaban los quiteños de la época recibiendo a cualquier viajero en sus propias casas, fuera extraño o conocido. Pero dicha cortesía ocurría, en primer lugar, porque en la pequeña ciudad andina de entonces no existían posadas ni hostales, de manera que la mayor parte de casas tenían habitaciones exclusivas para los huéspedes posibles, fueran amigos o parientes. Ceder uno de esos espacios por unos días a cambio de una pingüe renta, o a cambio de nada, les dio a los capitalinos la fama de ser muy hospitalarios. Tobar es muy claro en mostrar la escasez de comodidades con que vivían la mayoría de los hacendados de la época. Esa modestia material era la herencia de una economía de subsistencia basada en el servilismo y la esclavitud, que había pasado de la Colonia a la República sin mayores cambios. En *Timoleón Coloma*, el lector puede ver cómo los pequeños y medianos terratenientes serranos no disfrutaban de comodidades tan básicas como mueblería, vajilla, cristalería, y peor aún de lujos como una servidumbre educada y abundante (Tobar, 1984: 102). En medio de dicha escasez, la solidaridad inevitable devenía con frecuencia en una vida austera, que se suspendía en los días festivos, caracterizados por el dispendio y el exceso, como una forma de romper el orden de la vida cotidiana. Pero los pequeños o medianos propietarios nunca estuvieron al nivel de los grandes terratenientes.

En *Relación de un veterano de la Independencia*, Tobar nos habla de potajes como el *rosero quiteño*, comida y bebida a un tiempo, con que se recibía a los invitados: “que

se compone de frutas, hojas, flores, maíz cocido, cáscaras y otras basuras” (Tobar, 2002: 54). Según el narrador, a inicios del siglo XIX “el aguardiente no era conocido ni usado más que por sus propiedades medicamentosas, la cerveza, nombre que no había sonado aún en el continente, y aún el mismísimo vino de Málaga, único que nos llegaba de la madre España, no salía a luz sino en las grandes ocasiones y cuando repicaba fuerte” (Tobar, 2002: 54). Una de aquellas ocasiones es el opíparo almuerzo ofrecido por Segundo Rey, el villano casado con Cándida, dama terrateniente que, a pesar de serlo, no solo que ordena y participa en la cocina, sino que sirve con sus propias manos a los hambrientos contertulios: “caldo pingüe de capón, arroz amarillo con *rocotos* rellenos, lomo preñado de tocino, de almendras y de pasas, colosales patatas coronadas de rojo ají”. Y por si fuera poco, completa el festín con cuyes recostados “en una humeante cazuela, sobre un cúmulo de papas, empanadillas, lengüetas de plátano frito, cañutos de cebolla, medallones de clara argentina engastando el oro de la yema, rebanadas de aguacate o sea esmeralda vegetal, plateadas sardinas y gordas aceitunas” (Tobar, 2002: 57). En estos breves cuadros de la vida rural, quedan claras algunas diferencias entre los grandes propietarios retratados en la *Relación...* y aquellos que, al disponer también de tierras, como los retratados en *Timoleón Coloma*, no podían igualar el tren de vida de los grandes señores feudales, descendientes de los encomenderos.

Estos pasajes costumbristas de Tobar insisten en la pobreza material de la mayoría de los blancos y mestizos de ese entonces. Del mismo modo, esa precariedad parece continuar en las pobres nociones que se tenía sobre la salud y la medicina: “las mujeres eran menos nerviosas que en días de vivos, según opinión de un teólogo, a causa de que el café no se venía aún de la Arabia y el té no se extralimitaba de su categoría de droga” (Tobar, 2002: 95-96). Si la comida y la bebida han sido consideradas desde siempre nutrientes y remedios al mismo tiempo, no es de extrañar que este autor se ocupara del modo en que esta relación se entendía entre sus contemporáneos. Debemos recordar que Tobar había estudiado Medicina, de manera que su crítica a las prácticas de sus mayores puede tener un sustento científico, según los parámetros de su tiempo. “La Materia Médica se reducía a los agentes denominados cálidos y frescos, cosa que no entiendo bien hasta ahora” (Tobar, 2002: 96), dice uno de sus personaje de la *Relación...*

Pero si Tobar pretende ser mesurado en su crítica de las costumbres de su época, defendiendo el mejoramiento de disciplinas esenciales como la medicina, o mediante el

retrato sorprendido de los excesos en el alcohol y la comida, Mera representa el lado más reaccionario a la inevitable llegada de la modernidad capitalista. Su actitud recelosa se manifiesta en un pasaje de *Un matrimonio inconveniente*, en que critica la llegada de ciertos productos extranjeros como la comida enlatada:

No hay que añadir que los platos, desde el caldo hasta las rebanadas de succulento lomo de ternera, desde la fresca ostra hasta el picante chupé, todo estuvo exquisito; y miren que así estuvo sin que Rodolfo, ó más bien Luisa que fue quien únicamente se entendió en hacer preparar el almuerzo, hubiese tenido que acudir á las porquerías que la moda nos trae del extranjero, y que muchos gustan de ellas porque el extranjero nos la envía en tarros de lata con bonitos rótulos. ¡Hasta dónde llega nuestro necio capricho! (Mera, 1974: 84)

Una vez más, el ambateño es el menos abierto a incorporar en su imaginario cualquier cambio histórico. Y quizás sea así porque en la comida enlatada, que el narrador novelesco de Mera mira con repugnancia, se atestigua el cambio de matriz económica global, que terminaría por derribar el proyecto anacrónico y aislacionista de la República del Corazón de Jesús, que tan devotamente Mera ayudó a constituir. En las últimas décadas del siglo XIX, incluso la comida se convierte en objeto de la industrialización, y en mercancía capaz de viajar miles de kilómetros alrededor del mundo, como cualquier otro bien procesado por la maquinaria del capitalismo. En este pasaje, la nostalgia del escritor del Himno Nacional por la comida campirana es evidente. Más temprano que tarde, el Ecuador terminaría integrándose al movimiento económico que trascendió incluso las fronteras ideológicas del catolicismo más retrógrado. La comida enlatada que Mera condena podría muy bien representar el fin de la economía feudal terrateniente y el inicio de la fase agroexportadora, que empezaría en el Ecuador con el triunfo del alfarismo. El asco que expresa el narrador de Mera por la comida enlatada podría ser un síntoma del temor de que la modernidad liberal, industrializada y globalizante, rompiera el cerco religioso que protegía la pequeña nación católica que había ayudado a fundar.

Los ritos religiosos y las fiestas populares

En los cuadros costumbristas que Carlos R. Tobar nos ofrece, vemos claramente cómo la precariedad material afecta todos los ámbitos de la vida cotidiana. La falta de infraestructura vial de la época, por ejemplo, no solamente fue un problema para la integración económica de las distintas regiones, sino también para la integración de la sociedad civil, de modo que las diferencias culturales entre los distintos pueblos y etnias marcaron los derroteros que la política nacional tomaría hacia finales del siglo. La diversidad cultural al interior del territorio, antes que ser una ventaja para la consecución de los ideales patrióticos de los primeros ideólogos del nacionalismo, fue un auténtico escollo que no lograron superar del todo. En el capítulo de *Timoleón Coloma* titulado “La misa en la parroquia”, Tobar expone el esfuerzo que suponía para los habitantes de las zonas rurales acudir al sagrado rito dominical. Apenas existían senderos vecinales y caminos de herradura. Precisamente por eso, los rituales como la misa convertían a la religión en un auténtico elemento de cohesión nacional, porque obligaba a los habitantes rurales a acortar las distancias simbólicas y materiales. La gente simplemente cumplía con su deber sagrado, incluso tomándolo como un sacrificio necesario. En la iglesia se encontraban con sus parientes, amigos y remotos vecinos. Gracias a la Iglesia, el sentido de comunidad se reforzaba periódicamente y los lazos sociales se renovaban: “Charlamos un poco con el cura, mi tío saludó con unos cuantos chagras. Resolvió consultas acerca de jurisprudencia, medicina, teología, etnografía y lingüística, concedió besamanos a alguna docena de indios” (Tobar, 1984: 94).

Sin embargo, para este escritor, todo beneficio tiene su contraparte. Las ceremonias religiosas, además de cohesionar a la comunidad, afirmaban las diferencias internas entre sus miembros, quizá también como una forma de unirlos y volverlos parte de una comunidad nacional, llena de jerarquías y castas. En *Relación...*, Tobar describe con sorna los funerales de la época, llenos de los artificios que practicaba la clase alta quiteña, en contraste con la sencillez y el silencio en que se sumían los más humildes. La familia que más dinero tenía, más y mejores plañideras contrataba para sus funerales. Cuando la esposa de Segundo Rey agoniza, recibe la visita de numerosas mujeres, muchas de ellas, prácticamente desconocidas. Una vez muerta, su familia debía “verificar el duelo” o “recibir el duelo” en casa, ocasión que aprovechaban los vecinos para mostrarse solidarios:

“El día de la muerte de la señora Cándida, el de la traslación del cadáver y el del duelo, la casa estuvo de bote en bote, según entiendo, por la atracción de las abundantes viandas con que familias amigas trataban de consolar a los deudos, recordando el gran proloquio de nuestros mayores: duelos con pan son menos” (Tobar, 2002: 127). Aparentar cierta posición social era tan importante como ser “verdaderamente” hospitalario y auténticamente cristiano.

Del mismo modo que las ceremonias religiosas, las fiestas y celebraciones populares son factores de cohesión y autoidentificación social. En *Timoleón Coloma*, observamos cómo se animaban las reuniones familiares: “el pianista había cedido su butaca a un joven que, acompañado por la voz de una semivieja, maullaba *el alza que te han visto* para que bailaran mi tía y el padrino que, en medio de la sala, estaban haciéndose rogar” (Tobar, 1984: 79). Mientras en las ciudades no faltaba quien pudiera rasgar una guitarra o golpear las teclas de un piano, en el campo la extrema escasez de recursos materiales encendía el ingenio de los más desposeídos. En esa misma novela, asistimos a la primera noticia costumbrista sobre la música afroecuatoriana de la sierra norte, al menos la primera que conste en un relato de ficción: “Lo que los negros llaman bomba es un tambor grande o sea un bombo de forma especial; el alfandoque es un cañuto de guadúa (caña muy larga y gruesa) lleno de guijas, el cual, sacudido, marca el compás en los bailes a que los negros son en extremo aficionados” (Tobar, 1984: 87). Nuevamente, la pintura de la sociedad de la época consigna la manera en que las fiestas populares diferenciaban y reafirmaban la posición de las castas y clases sociales.

Del mismo modo, cuando Tobar nos cuenta en *Timoleón Coloma* que la cacería era una típica actividad recreativa de la clase terrateniente y de cierta alta burguesía, también nos está mostrando que aquellos ciudadanos no necesitaban practicarla como sustento alimenticio. Tobar aprovecha la oportunidad para censurar el ocio improductivo de los ciudadanos, que nada tenía que ver con las formas moralmente edificantes con que se podía pasar el tiempo libre en el campo. No obstante, el narrador termina concediéndoles a los juegos de mesa, entretenimiento esencialmente urbano, similar legitimidad que la cacería y los paseos por los bosques que practicaban los habitantes rurales:

Las dificultades inherentes a la caza me recordaron el trabajo extraordinario con- que algunos se entretienen: no comprendo, en realidad de verdad, eso de gastar la noche entera en empujar bolas con un taco, o eso de quebrar la cabeza, horas y horas, ante un tablero cubierto de figurillas, o ante un abanico de naipes asegurados entre los dedos; y estoy persuadido de que, si el billar, el ajedrez o la baraja no fuesen entretenimientos, el jugador ofrecería un fuerte jornal por pasar en vela golpeando bolas, coordinando movi- mientos o recapacitando cartas. Pero, en último resultado el jugador cree también, como los cazadores, como los viajeros, como los tunos, que se está divirtiendo, y basta. (Tobar, 1984: 91-92)

De esta manera, queda claro que la pintura de costumbres, en el caso de las fiestas y pasatiempos, no es solamente un ejercicio testimonial del autor, sino una oportunidad para posicionar de un modo ameno y eficaz ciertos principios que atañen al disfrute del ocio. Es un pretexto más para catequizar y edificar la nación, mostrando cómo era el cuerpo social que debía disciplinarse en el respeto a la moral inspirada en el cristianismo.

No obstante, Tobar deja ciertos pasajes de sus novelas un poco más libres de con- tenidos moralizantes, especialmente cuando se detiene en los detalles de las fiestas. En su *Relación...*, nos cuenta en qué consistía “el juego de la gallina”, previo a la corrida de toros, con que celebraba su cumpleaños el patrón de la hacienda:

Los dichos gañanes dieron una o dos vueltas de zapateado baile alrededor del patio, y, en seguida, montando algunos a caballo, pasaban de carrera por bajo la horca descrita anteriormente y trataban de coger la gallina péndula que era elevada por medio de tirones de cabestro, en el momento de querer asirla los gañanes. Uno, a la postre, la tomo del cuello y ¡Válgame Dios...! Si no temiera herir la nerviosidad de los lectores, les referiría los tormentos de esa pobre mártir descuartizada por la multitud, que se precipitó a agarrarse también de la infelice. (Tobar, 2002: 55)

Este es apenas el antecedente de otro ritual aún más sanguinario y todavía vigente en muchos países latinoamericanos. Pero la fiesta que se describe en la novela es aquella que en Ecuador se denomina comúnmente como “toros de pueblo”, distinta de la fiesta taurina regulada por los ayuntamientos, porque no obedece la etiqueta ni los estrictos protocolos de las plazas y cosos urbanos. Antes bien, la improvisación y el aparente caos

son los atractivos mayores de dicha celebración: “el no menos salvaje mayoral abrió repentinamente el portón y dio entrada a un novillo feroz, que, [...] revolcó a unos cuantos, peloteó a otros, corneó a éste, resopló al de más allá, persiguió al de más allá, persiguió a aquél” (Tobar, 2002: 55). Aun en estos casos, el narrador protagonista, inventado por Tobar, no pierde la oportunidad de aludir al principal motivo novelesco de ese tiempo, el tema político: “La turba –*ni más ni menos que los gobernados, con algunos presidentes de la República*– llamaba al novillo, le gritaba, le silbaba, le arrojaba guijarros, le echaba los *ponchos* a los ojos, le seguía, le acosaba” [El énfasis es mío] (Tobar, 2002: 55).

Llegado este punto, cabe hacer una precisión. Tobar no está solamente pintando el cuadro exótico de alguna práctica social que le resulte del todo repulsiva o ajena. Está también narrando una actividad que, seguramente, él mismo disfrutó o padeció en carne propia. Sus registros no son simplemente pinturas que orientalicen a las clases populares, los mestizos e indios de su época, aunque podamos encontrar a través de las palabras de sus narradores su propia visión de clase. Tobar intenta dejar testimonio del ser de la nación que conoció. Así parece suceder cuando describe el modo en que van ataviados los mozos que se enfrentan a los novillos: “veinte o veinticinco gañanes cubiertos los rostros con caretas o pinturas de *ataco*, tizne y achiote, vestidos, unos con bastas blusas y guirnaldas de plumas, *a modo de como en Europa se cree que nos vestimos los americanos*” [El énfasis es mío] (Tobar, 2002: 54-55). Tobar aprovecha la careta carnavalesca de la fiesta, para burlar la mirada exotizante del europeo, que veía en los habitantes de América a unos buenos salvajes. Acaso esos muchachos disfrazados con harapos y pintados la cara se parezcan en más de un sentido a los participantes de un carnaval cualquiera, quizás uno tan sofisticado como el veneciano de aquellos años. Tobar presenta a los ecuatorianos de su época en estas facetas tan poco heroicas y dignas, precisamente para acentuar su humanidad. En estos momentos actúa como un etnógrafo que, desde el interior de un territorio poscolonial, muestra lo parecidos que son sus habitantes a los ciudadanos de cualquier parte del mundo, incluida la España en donde terminó sus días, y de donde proviene la fiesta taurina que describe y repudia en su novela histórica.

Así pues, pasada la euforia de la multitud después de la misma tortura a “tres o cuatro toretes más”, Tobar nos describe lo que en el Ecuador se denomina desde aquella época el juego del *palo encebado*:

los gañanes, casi completamente borrachos, merced a las fuertes y frecuentes libaciones del vino de maíz, se dieron a trepar por los maderos de que antes hablé. [...] un jayán medio ebrio había trepado, a fuerza de maña, las tres cuartas partes de la viga; tras el otro y en pos un tercero, un cuarto, un quinto, un sexto y un séptimo ascendían estrechamente abrazados de la cuña con piernas y manos: poco faltaba ya al primero para apoderarse de las frutas, cuando resbalando en la tersa superficie, untada de jabón previamente, dio con el extremo inferior del espinazo en la cabeza del sujeto que le seguía (Tobar, 2002: 56).

Y como es habitual en las novelas de Tobar, su narrador establece contrastes entre el campo y la ciudad (como entre clases sociales y grupos étnicos), cuando más adelante nos refiere la fiesta de los toros que se efectuaba en Quito: “Tal era la vocación de nuestros buenos antepasados a los cuernos, que hasta los frailes dentro de los conventos se entregaban a los placeres tauromáquicos” (Tobar, 2002: 91). Tan arraigada estaba esta costumbre entre los quiteños de la época, que “Todos los sábados del año había toros en la 'plaza de la Carnicería', lo cual daba gran precio a las casa ahí situadas, cuyos balcones-galerías se arrendaban a los aficionados” (Tobar, 2002: 91). Estas celebraciones estaban enlazadas o, mejor dicho, legitimadas por ser en la mayoría de casos la continuación pagana de alguna fiesta religiosa cristiana: “Que las pascuas, solemnidades de la Virgen y de grandes santos debían ser de oír misa y de torear, no hay para qué decirlo. Y pues el 18 de octubre, día de San Lucas... toreo de precepto” (Tobar, 2002: 91). De esta forma, queda claro que tanto las fiestas populares cuanto las religiosas formaban parte de un mismo mecanismo de cohesión comunitaria. La novela de Tobar se ubica en las postrimerías del siglo XIX (1891-1893). Quizá por ello anuncia en estos pasajes el predominio que tendría el costumbrismo en la literatura de entre siglos.

Pero, pionera una vez más, la primera novela ecuatoriana en introducir cuadros o pasajes costumbristas similares a los que hemos visto es *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío. El narrador describe el mismo ritual de arrancar de la horca a la gallina antes de iniciar la corrida de toros. Una diferencia importante con otras novelas posteriores es que, además de pintar un cuadro de costumbres, esta escena le sirve al narrador para acentuar la heroicidad de su protagonista. Una vez más, Rosaura se sobrepone a los usos y tradiciones, y luego de arrancar de la horca al animal, con habilidad que los otros jinetes y el público admiran, se lo devuelve a una humilde indígena a quien le había sido arrebatado: “-Esta ha sido la dueña del animal, y se lo han quitado por fuerza, según la pena con que

lo estaba contemplando. / –Cierto, ama mía, Dios se lo pague –dijo la india” (Riofrío, 2009: 28). En seguida, los siervos que tensan la soga de la horca reconocen su generosidad: “Colocado el segundo gallo fue Rosaura por segunda vez fácilmente vencedora, porque los indios que tenían la cuerda, seducidos por la hermosura y agradecidos del acto de piedad de esta amazona, aflojaron de modo que el gallo quedase muy accesible” (2009: 28). Pero el favor de los humildes provoca la ira de uno de los contendientes, quien arranca el trofeo de las manos de Rosaura y le causa una herida. Los indígenas salen en defensa de su benefactora en contra del agresor, pero, al borde del linchamiento, interviene nuevamente Rosaura en favor de la justicia y evita que ocurra una desgracia. En este caso, Riofrío utiliza el costumbrismo como pretexto para retratar el alma noble de su heroína.

En esta misma línea, otra novela que contiene escenas costumbristas data de 1871: *La muerte de Seniergues* de Manuel Coronel. Ambientada a mediados del siglo XVIII, nos demuestra la persistencia que han tenido entre los ecuatorianos ciertas fiestas de raíz hispánica como la taurina. La descripción que Coronel hace de la corrida de toros parte de un lugar de enunciación muy distinto del espacio que delimitan Tobar o Riofrío: está ambientada un siglo antes, y su narrador es omnisciente, no protagonista. Esta distancia posiblemente influya en el tono sentencioso y en ocasiones exotizante de sus palabras: “La plazoleta de San Sebastián, convertida en un pequeño circo, ofrecía un aspecto animado, pero un tanto ridículo y semisalvaje, [sic] Rodeada de palcos de dos y tres pisos desiguales, adornados con toldas y sobrecamas, y cubiertos de paja silvestre, semejava una porción de chosas [sic] americanas, aglomeradas unas sobre otras, en risible desorden” (Coronel, 1906: 106-107). En contraste, el narrador protagonista de Tobar trasuda cierto aire americanista que, a pesar de ver en la fiesta de toros un rezago del barbarismo del colonizador, se concentra en las acciones, entre crueles y cómicas, que frente a sus ojos legitiman la alegría popular. Como hemos visto, el caso de Riofrío también es diferente: el costumbrismo apenas es un trazo más del retrato de su célebre Rosaura.

Por el contrario, Coronel se muestra más distante de su objeto ficcional, y no duda en revelar las fuentes europeas de su relato: “La-Condamine refiere, [sic] que había más de cuatro mil personas en aquel reducido anfiteatro. ¿Cuál no sería el movimiento, cuál el bullicio, cuál la variedad de tantos actores y de tantos espectadores de ese drama medio bárbaro, pero sublime, en que confundidos la nobleza y la plebe, apuraban la copa del placer?” (Coronel, 1906: 108). Mientras Tobar utiliza la ficción como espejo reflectante

de una realidad que seguramente conoció de primera mano, Coronel utiliza una lejana y antigua documentación histórica como filtro que autoriza su elección temática. Para Tobar, lo que vale es la pintura del carácter de una parte del pueblo ecuatoriano: no requiere más autorización que la que le otorga la función pedagógica de la ficción novelesca de su tiempo. Para Coronel, el valor de su interés por lo popular está mediado por la remisión a la autoridad europea: al pintar la barbarie en que vivían los cuencanos de inicios del siglo XVII, destaca aún más el valor de los sabios franceses y sus compañeros quiteños y cuencanos, así como su estatus de modernos iluminados.

Sin embargo, Coronel atenúa su tono *orientalizante* cuando describe unas de las fiestas de barrio, que se celebraban en la Cuenca de entonces. Nos cuenta que el *Hayanfaile* era una suerte de competencia entre facciones de danzantes y copleros, que enfrentaba amistosamente a los vecinos de barrios rivales, por descubrir quién era el más ingenioso o más hábil con las palabras y el canto. El tono distante y un tanto severo con que nos había informado sobre las corridas de toros se disuelve en una actitud más referencial o neutral, sobre todo cuando recopila algunas coplas populares que se cantaban en aquellos bailes callejeros. Quizás esta sea la primera ocasión en la narrativa ecuatoriana que se intercalan poemas populares con la anécdota novelesca. En este sentido, Coronel se adelanta a la antología de Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), aunque es probable que haya conocido antes la *Ojeada histórico-crítica* (1868) del mismo autor. Si bien su novela está ambientada en el siglo XVIII, debemos recordar que la escribió a mediados del XIX, de manera que su perspectiva sobre la nación encuentra una continuidad en las costumbres populares. La exactitud de su registro etnográfico no es importante, porque se trata de un gesto político, nacionalista, que construye una identidad.

A través de estos breves momentos costumbristas, obtenemos una imagen del proceso del mestizaje que ocurría en aquella sociedad estratificada, heredera de los gremios y castas coloniales. En el contrapunto festivo se enfrentan todos contra todos, y en esa pugna simbólica las diferencias se borran por un momento. Los barrios de los zapateros, los carniceros, los herreros, entre otros, son por unos días, por unas horas, un solo barrio, una sola comunidad, una sola nación. La mezcla social y racial no es sólo una referencia del texto novelesco, sino una realización concreta de la misma materia verbal. Los vocablos y giros morfosintácticos quichuas se entrelazan con los españoles en cada copla, que cada barrio entona como respuesta al barrio rival: “*El barrio de ñaguzapa. / Hasta upallay*

/ Ura barrio; / Que no vales / Un comino / Ozomaqui- / ta llutizhpa, / Ruraszhunmi / Pergamino. // *El barrio de Matavaca*. / Muspanguimi / Ñaguizapa, / Sin vergüenza, / Bullanguero. / Allcurucu / Rurangami / Chaquicaras / De tu cuero” (Coronel, 1906: 98-99). Con todo, vale insistir en que estas son apenas las primeras pinturas costumbristas que, aunque precarias y escasas, anuncian la voluntad de los letrados de acercarse a los estratos populares de la nación en ciernes.

El habla del pueblo y la cultura letrada

El registro del habla popular de cada país y región fue unas de las formas más explícitas que tenían los criollos latinoamericanos de mostrar las diferencias con sus primos españoles. Mediante la recopilación de diversas peculiaridades lingüísticas, los ideólogos del nacionalismo ecuatoriano dejaron en claro que, a pesar de las raíces comunes que los unían en la hispanidad, la historia política y cultural los había separado paulatinamente y con distancia suficiente, como para ser considerados un pueblo distinto del peninsular. Las formas culturales más concretas y sencillas, como las expresiones más usuales del lenguaje cotidiano, son evidencias irrefutables de aquellas distancias idiosincrásicas. Si hablamos distinto, es porque pensamos y vivimos de modos diversos, parecen decirnos Coronel y Tobar. Sin embargo, no debemos abandonar la cautela al momento de valorar estas novelas. Si bien los narradores cambian de elemento focalizador (los grandes héroes por la gente común, los grandes ideales por las costumbres cotidianas), su lugar de enunciación sigue siendo el mismo: hablan en nombre de la clase terrateniente criolla, de cultura hispánica, católica y letrada.

En *Timoleón Coloma* el narrador integra a los diálogos algunas expresiones coloquiales y modismos de los criollos de la época, de manera tal que el lector perciba que son un giro natural de la narración, y no un esfuerzo por realizar una etnografía lingüística. Algunas frases que encontramos en el texto nos señalan las distancias y cercanías que el habla de los hispanohablantes ecuatorianos de entonces guardaba con el resto del universo hispánico.¹³⁰ Tobar fue un reconocido académico de la lengua española que,

¹³⁰ En este registro encontramos las siguientes expresiones: “ir a California con todo el mundo” (Tobar, 1984: 76), “carta de Urías” (62), “por los cerros de Úbeda” (62), “¡obra de manos, o de yankees! como se diría hoy” (93, referente a una acción que requería mucho empeño), “El 'dispensarán, no más', 'perdonen

siguiendo la tendencia dominante de su época, resguardó lo que más pudo y convino políticamente el casticismo en el habla popular, como se puede observar a lo largo de toda la novela: “–Sí, ingrato; sepa, señor enojadizo (ella dijo *enojón*) que no me he opuesto, porque sólo vamos a la quinta y volveremos mañana mismo” [El énfasis es mío] (Tobar, 1984: 122). Que el narrador señale la sinonimia entre la expresión dialectal 'enojón' y la más castiza 'enojadizo' comprueba la validez de mi aseveración. El registro de vocablos como “el gloriado” o “la punta” (licores locales), así como los latinajos que pone en cursiva en la edición de 1888 (¡gesto que no recogen ninguno de los editores del siglo XX!), son prueba de la preocupación lexicográfica que tuvo Tobar. Además, su observación crítica al lenguaje periodístico de la época constituye una defensa de la importancia que el *buen decir* y el *buen hablar* tenían para este fundador de la nación: “A obra de las tres de la mañana (a las 3 a.m. como dicen ahora los periódicos)” (Tobar, 1984: 78). Además de la constatación del valor del habla popular, un breve vistazo por el vocabulario del narrador nos puede conducir al análisis de los referentes que tenían los miembros de la alta cultura criolla, la llamada *cultura letrada* de la época (mezcla compleja de humanismo clasicista y cristianismo católico).¹³¹

Y de nuevo, como ya hemos visto que ocurre en toda la novelística de Tobar, los contrastes entre las clases sociales se muestran tanto en las reflexiones y anécdotas del narrador, cuanto en la materialidad lingüística. En su caso, temas y motivos parecen estar perfectamente enlazadas a las formas expresivas. Esta suerte de sinergia estilística ha sido ya observada de alguna manera por la crítica. Donoso Pareja destacó en su momento el tono predominantemente conversacional de la novela, que lo libera de los límites del academicismo castizo que, sin embargo, cumple en virtud de la riqueza de su sintaxis: “Carlos R. Tobar es, sobre todo, un *conversador* de historias o, según expresión de Onelio

la confianza', 'reciban el cariño', fue repetido setecientas mil veces por los papás y por las hijas” (100-101).

¹³¹ He aquí algunos referentes culturales citados en las palabras y expresiones del narrador y los personajes: Casiodoro (Tobar, 1984: 81), Epaminondas, Alejandro, Termópilas, Rubicón, Catalina, Bruto, Cannas, Sagunto (67), “la guerra civil de Julio César” (en referencia a *La guerra de las Galias*, en la página 60), Júpiter (60), “manzana del Asfáltides” (46), Tántalo y Prometeo (82), Rochefoucauld (82), El barón de Trenck (83), Rothschild (85), Diana de Poitiers (102), Lady Hamilton (102), Proteo (107), “el fuego de las Vestales” (115), Santa Teresa (116), Elías (116), Luzbel, Averno (116), Jacob, S. Vicente de Paúl, San Martín de Tours (116), Faetón (119), “Batería selectas de Chateau Margaux y Chateau Fafitte, y vino del Rhin y vieux-Cognac” (134).

Jorge Cardoso, un *cuentero*” (Donoso Pareja, 1984: 14). En la obra de Tobar podemos hallar un anticipo concreto del retrato del lenguaje popular de la literatura de los años 30 del siglo XX. Si “la generación del 30 propició la producción de un lenguaje nacional y popular, a partir de la recreación del habla del pueblo”, como sugiere Donoso Pareja (1984: 15),¹³² las novelas de Tobar constituyen los primeros antecedentes escritos, junto a la novela de Coronel y el trabajo folclorista de Juan León Mera.

Hasta este punto podríamos decir que el proyecto nacional del segundo y tercer tercio del siglo XIX no es más que una variante criolla del ánimo colonizador de las pos-trimerías del régimen imperial. Sin embargo, la tímida o tenue recuperación del valor de la oralidad, sobre todo en las obras de Tobar y Mera, es un elemento de ruptura con el coloniaje letrado de principios de siglo, aunque no constituya un divorcio tajante, pues, una vez más, recordemos que el mismo Tobar fue un típico letrado del siglo XIX: político, académico de la lengua, diplomático, pedagogo y escritor de ficción al mismo tiempo. Con todo, quizás valga la pena recuperar esta idea: “Dentro de esta limitación (su casticismo), Tobar es, sin embargo, un autor que se libera, por lo menos, de todo alambicamiento y supuesta elegancia retórica” (Donoso Pareja, 1984: 15). Pero, como sucede con Mera y sus contemporáneos, el casticismo de Tobar no es una limitación sin más, sino el cumplimiento del decoro retórico de la literatura de la época: es una marca histórica de su tiempo. En este sentido, el *decorum* retórico del proyecto nacional popular de los años 30 del siglo XX (que celebra Donoso Pareja) se opone radicalmente al que pertenece al proyecto nacional oligárquico del siglo XIX, sobre todo, en su visión sobre el modo en que el habla de los personajes debe ser registrada en la ficción narrativa.

Podríamos decir que, en mayor o menor medida, la cultura nacional literaria del siglo XIX dependía del cumplimiento de ciertas normas del modelo peninsular. Por esa razón, la obra de Tobar constituye una transición, en esa medida también fundacional, entre un lenguaje literario colonial y uno “propiamente nacional”. La suya es una lengua literaria *protonacional* o *nacional emergente*. La obra literaria de Tobar se inscribe todavía dentro de la *literatura de la lengua*, en los márgenes del nacimiento de las literaturas nacionales latinoamericanas, culminado quizá solamente en el llamado Modernismo literario. Ya en los años de 1970, Rodríguez Castelo notó estas virtudes etnolingüísticas de

¹³² Donoso Pareja toma esta idea de Alejandro Moreano, en Hernán Rodríguez Castelo y otros, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.

Tobar, no sin antes señalar su academicismo: “digno representante de una época dorada en que el conversar contaba como las más importante de las artes del vivir diario [...] Está claro que no son modos conversacionales populares, sino profesorales; pasados por el tamiz retórico” (1972: 127). No obstante, más que una crítica a Tobar, Rodríguez Castelo realiza una alabanza a la pureza de la lengua castellana del novelista: “La lengua, castiza. Hermosa lengua castellana, la de Tobar” (1972: 127). La visión de la clase letrada, como aquella privilegiada y destinada a fundar la nación, a través de la lengua heredada de los colonizadores, se impone también en la visión de este comentarista. No se puede negar que Tobar registra el habla de su época, para pintar las peculiaridades de los ecuatorianos, pero también para señalar las diferencias de clase que impedían la consecución de una sociedad menos desigual e inequitativa.

Tobar no solamente es un copista del habla del español de los ecuatorianos de su tiempo. En su *Relación...*, deja testimonio de las diferencias de clase que ensamblaban la sociedad de entonces. Unos eran los estratos populares, y otras las clases letradas, cuyas diferencias pinta bien en sus registros coloquiales. Tobar ocupa gran parte de su novela para brindarnos una panorámica de aquellas relaciones sociales. Ya hemos señalado la práctica de los matrimonios por conveniencia que retrata Riofrío en *La emancipada*. De mismo modo, Tobar nos cuenta que el padrastro de Aurora, Segundo Rey, la quiere casar con su compinche Pantorrés (Tobar, 2002: 243-244), para consolidar su posición social. En un intento por mostrar cuán cerca está la sociedad republicana de la sociedad de sus ancestros hispánicos, el narrador de Tobar confiesa que su intención es hacer una “galería de cuadros de la vida colonial” (2002: 245), mostrando a los lectores las actitudes de gente de diversa clase y origen social.

En ese mismo sentido, Tobar pinta la piedad cristiana con que se desenvolvía la filantropía de Manuela Vicuña, la rica viuda del partido realista, casera de Antonio y su familia. El narrador retrata la clase señorial quiteña como holgazana y glotona, con “legiones de esclavos”, entre cocineros y sirvientes de toda clase, incluidos una “negra o negrito destinado solo a llevar a la misa el tapete de la señora” (Tobar, 2002: 88). “Figúrense los lectores que los antepasados nuestros eran glotonazos en la más amplia acepción de la palabra” (2002: 88), nos dice Tobar, y con ello matiza la idealización del valor cívico de los quiteños que, de todas maneras, resalta: “Gente ya se sabe que nunca escasea en Quito los días de ajustar cuentas con los tiranuelos...” (Tobar, 2002: 30). Su visión sobre

los criollos acaudalados es muy crítica, como cuando describe moralmente a José Segundo Rey, pues habla de él como una persona esquizoide: amable y bondadoso con sus iguales, déspota y tiránico con la servidumbre, con los pobres. Esta es la pintura social que acompaña el registro del habla del siglo XIX, que Tobar lleva cabo en su novela.

De manera que, en el caso del autor de la *Relación...*, el registro del habla coloquial es mucho más que un ejercicio de distinción cultural de la nación emergente, porque va acompañado de una exploración de las diferencias e iniquidades sociales. Quizá se pueda argumentar lo mismo de autores como Juan León Mera, pero en su caso pesa más el cumplimiento de los protocolos académicos en la redacción de sus novelas, antes que la invención de una lengua literaria plenamente nacional o, al menos, que incluya el habla de los sustratos populares. Ese vacío lingüístico dejado por Mera en su obra narrativa se solventa de alguna manera en sus trabajos como crítico y folclorista. Y quizás alguna distancia del purismo idiomático practicado en *Cumandá* se puede hallar en su narrativa breve. En este caso, la crítica se ha limitado a celebrar su manejo magistral del castellano castizo. Rodríguez Castelo sentencia: “Para quien conoce a Mera, ni falta hace mentar el aspecto lengua de sus 'Novelistas ecuatorianas'. Mera es un clásico de la lengua española, y su lectura puede resultar utilísima para enseñar al pueblo a hablar bien y con riqueza y con sabor” (1974: 9).

Valga insistir en esta última sentencia: las novelas breves de Mera bien podrían servir para enseñar a hablar bien al pueblo, según las ideas conservadoras y casticistas, que ven en el habla peninsular el modelo que el habla americana debería emular. Lo que no dice Rodríguez Castelo es que aquellos giros coloquiales, predominantemente castizos, tienen un origen literario, no popular, puesto que provienen del habla coloquial retratada en el costumbrismo de Valera, Galdós y otros autores ibéricos, que operan como modelos tanto de Mera cuanto de Rodríguez Castelo. En este aspecto, el comentarista se adhiere sin matices al eurocéntrico ideario de Mera. Esa defensa del español castizo ubica a Mera como un autor conservador, que rescató la herencia popular para aplicar sobre ella el lema de la Real Academia de la Lengua, que *limpia, fija*, y, sólo después de ese juicio histórico, *brinda esplendor*. Mientras Tobar intenta concretar en la materialidad lingüística de sus novelas la diversidad cultural del Ecuador, Mera la desconoce en gran medida. Quienes han visto en el ambateño un antecedente del realismo ecuatoriano del siglo XX,

parecen olvidar que las ideas propugnadas en sus novelas se manifiestan también en el modo en que hablan sus personajes.

De todas maneras, ambos autores, Mera y Tobar, hablan de lo popular desde un sentido de superioridad, es decir, desde la autoridad que les concede un supuesto manejo solvente del español, la única lengua nacional reconocida por ellos. Cuando Mera fija su mirada en las clases populares, lo hace desde su posición privilegiada de etnógrafo y folclorista; cuando Tobar hace lo mismo, pone el habla de los criollos blancos junto a la de los negros y mestizos. Posiblemente, esta sea una diferencia demasiado fina, pero quizá también sea suficiente para señalar el modo en que la palabra marginal del pueblo se convierte, de a poco, no solamente en un problema de análisis del experto que la recopila, analiza y censura, sino en un tema digno de ser representado en la ficción literaria. Y Coronel y Tobar son los primeros en hacerlo, y en ese sentido se adelantan al novelista Juan León Mera.

El mundo infantil y la transición a la vida adulta

A pesar de su sencillez estilística y formal, *Timoleón Coloma* puede leerse como algo más que una novela costumbrista o de humor, al contrario de lo que han sugerido la mayoría de críticos hasta ahora.¹³³ Tal lectura resulta sin duda simplista, en la medida en que desconoce la importancia didáctica y política de la ficción literaria de ese tiempo. Si el tema central de esta novela de Tobar es la transición de la niñez a la vida adulta, podría interpretarse también como una figuración narrativa del paso de la nación ecuatoriana de su minoría de edad a su plenitud política, por vía de la disciplina que concede la instrucción pública y el cumplimiento de las virtudes cívicas del ideal republicano. En el espíritu y el cuerpo de Timoleón Coloma, paulatinamente sometido a las reglas del Estado nacional, podemos ver el cuerpo mismo de la patria ecuatoriana, que está aprendiendo a ser una nación occidental, sometiéndose a las reglas de la modernidad. Antes incluso de que lleguemos a esta interpretación, el mismo autor nos dice en la “Advertencia” (que las ediciones más recientes no publican): “Y nótese que aquello de no mostrar al lector sino

¹³³ Claudio Malo González, “Humor en el Ecuador”, Estudio introductorio a *El humor y su contexto socio-político en el Ecuador*, “Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano n° 50”, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2008, p. 53.

los propios personajes durante el desenvolvimiento de una novela, no es verosímil. Hablo de una novela de costumbres tal cual *Timoleón Coloma*, si *Timoleón Coloma* fuese una novela” (Tobar, 1888: 51).

Tobar estaba consciente de que su libro debía ser algo más que una novela de costumbres, pues tal era su deber cívico y patriótico. Podemos hallar descritos en clave ficcional o novelesca (vale insistir, *alegórica*) los pasos que un varón debía cumplir para convertirse en ciudadano. Así ocurre con el archivo de las canciones y rimas infantiles (1984: 51, 80), los juegos como “brincar la patadita y el capirote de San Andrés” (1984: 57-58), las típicas travesuras de los niños, como los grafitis (1984: 50) y el “hacer hoja al estudio”, que consistía en “faltar todos juntos” (1984: 57). Pero, además, *Timoleón Coloma* se puede leer como una crítica a la pedagogía de la época, basada en métodos mnemotécnicos tan precarios como la repetición de la lección en voz alta (1984: 59), que encontraban en las técnicas lúdicas, inventadas por los niños (1984: 61), la respuesta espontánea y más eficaz contra el sistema autoritario del que provenían.

Este sometimiento del cuerpo y la mente a los rigores de la instrucción pública tiene su contraparte en el espacio de la *educación sentimental*. Me refiero a los escenarios del crecimiento emotivo y volitivo de los individuos, en donde el Estado y sus instituciones no pueden intervenir directamente. Por lo general, se trata de costumbres, rituales y prácticas que los individuos de una comunidad llevan a cabo de forma espontánea, para construir lazos interpersonales que definen la amistad, el amor fraternal, el amor de pareja. Tobar nos brinda una breve relación de los juegos de seducción y cortejo más habituales entre los jóvenes de la época: “diré que las *mishas* son mazorcas sanas y enteras con solo un grano de color distinto de los otros; y que quien encuentra una *misha* toma algún pretexto para ponerla en manos de la persona que, al recibir la mazorca, queda obligada a dar confites, si es hombre, y tortas amasadas por ella misma, si es mujer” (Tobar, 1984: 104).¹³⁴ A estos juegos casi infantiles, se suma la descripción de los bailes de sociedad (“Capítulo VIII.- Me desencojo.- Estrenos”), con la que Tobar completa el retrato de los ritos de pasaje, socialización y demarcación del espacio de la comunidad

¹³⁴ *Misha*, además, es un vocablo quichua que se refiere a los mestizos, de allí que se use para identificar a los granos de la mazorca de distinto color.

nacional criolla (matrimonios y fiestas familiares). En estos momentos de la novela encontramos, nuevamente, a la familia y su expansión de lazos sociales como sinécdoque del crecimiento y consolidación de la nación en ciernes.

Ninguna educación sentimental del siglo XIX estaría retratada por completo sin el registro de los modelos éticos y estéticos indispensables para aquellos adolescentes, constituidos por escritores, músicos, filósofos y políticos de raigambre romántica. En el “Capítulo VI. La época de exámenes.-Las primeras novelas que leí”, se nombran las novelas *Pablo y Virginia* de Saint Pierre, *Atala* de Chateaubriand (Tobar, 1984: 64), *Los Mosqueteros* de Alejandro Dumas (66), *El espía del gran mundo* de Saint-Georges (66). Y también se nombran personajes tan disímiles como Hobbes (56), Strauss (75), Bonaparte (82), Carlos de Suecia (82), Pío VII (82), Espronceda (108) y Velarde (108). Desde un punto de vista cultural, Timoleón Coloma es un personaje prototípico, porque vive las angustias y aspiraciones de todo varón burgués, joven y blanco de mediados del XIX. Pero, además, es lo suficientemente atento y sensible como para registrar en sus memorias las palabras y acciones de aquellos que son radicalmente distintos: los negros, los indios, los siervos. De todas formas, la visión de este joven adulto,¹³⁵ que recuerda su niñez y adolescencia, nos deja el testimonio de cómo veían los de su clase social el nacimiento de la comunidad ecuatoriana, llena de diferencias heredadas de la Colonia.

En resumen, podríamos ubicar al menos cinco líneas temáticas en *Timoleón Coloma*: el sometimiento a la autoridad, la infructuosa resistencia del subordinado, el niño que descubre y se enfrenta al mundo, la adquisición de la propia identidad individual, y la llegada a la adultez. En este encadenamiento de motivos, Donoso Pareja ha encontrado una “metáfora del poder en general” y, por lo tanto, el transcurso del sujeto ciudadano desde el sometimiento a su propia liberación (real o imaginaria, pues toda liberación, insinúa, comporta un nuevo sometimiento) (Cfr. Donoso Pareja, 1984: 16-17). Ahora bien, si observamos con detalle el modo en que están expuestos estos contenidos temáticos, podríamos hallar que esta breve novela de aprendizaje se adelanta a muchas ficciones ecuatorianas. Tanto es así que acompaña el surgimiento del costumbrismo y anuncia el predominio del realismo posterior, a través de una de las figuraciones de la literatura del

¹³⁵ “El narrador, a la vuelta de los años –tenía veintiocho al tiempo de escribir el *Timoleón Coloma*–”, por lo que en esta obra no existe “ni un lenguaje infantil, ni una perspectiva rigurosamente infantil” (Rodríguez Castelo, 1972).

siglo XX, que sólo Pablo Palacio y los narradores de la década de 1950 adoptarán como algo propio: el valor simbólico de los sueños.

En las pesadillas de Coloma está representada la transición hacia la vida adulta: expresan la pérdida de aquella individualidad precaria que se construye en el seno de la casa materna, y la obtención de esa otra individualidad, también deficiente, sujeta al Estado nacional. Raúl Neira (2012) ha sido el primero en fijarse en el valor alegórico de los sueños de Coloma. Cuando este personaje sueña con un burro, nos dice, “significa la muerte directa de la vida pasada y el enfrentamiento con las tendencias diabólicas que encuentra en sus nuevos compañeros de vida” (2012:142), cuando se halla al inicio de su vida como interno del colegio. Cuando sueña con el grifo, Coloma expresa inconscientemente “su inscripción tanto dentro de la comunidad estudiantil donde pasará siete años como posteriormente en la sociedad como ciudadano” (Neira, 2012:147). Ahora bien, esta simbología onírica puede tener significados más complejos que los reseñados por Neira.

Los sueños de Coloma se pueden leer también como alegorías de la nación. En primer lugar, el burro puede representar la nación terrenal o telúrica, encarnada en la bestia de carga, que soporta con su trabajo físico el surgimiento de un nivel social superior: el intelectual. El burro es la pesadilla que simboliza la nación real, la ya existente, y que espera y apuntala la consecución del proyecto nacional de los letrados. En segundo lugar, el grifo puede representar la nación celestial o imaginada, aquella que habla del porvenir. El grifo es la ensoñación que representa la nación deseada, aquella diseñada a través de los principios más abstractos de la ideología nacionalista. Mientras el burro representa *el ser mismo* de la nación ecuatoriana en ciernes, el grifo representa *el deber ser* del proyecto nacional. Desde mi punto de vista, tal es la doble intención del texto de Tobar: representar la nación de su tiempo y soñar la nación futura.

Por lo tanto, no es solamente un relato costumbrista, sino una clara alegoría de la nación. El niño que llega como un burro para ser domado y sometido a la ley de la república, se convierte luego en un ser espiritualmente excepcional. El grifo que vuela en las pesadillas de Coloma es el escritor, el individuo letrado que está sobre los de su clase social, destinados a ser clérigos o burócratas del Estado nacional. El grifo es una especie de *alter ego* del autor; es una representación del arquetípico constructor de la nación del siglo XIX. No obstante, la militancia nacionalista de esta novela tiene algunos matices. Coloma decide ser ciudadano de aquella república violenta y precaria, porque no tiene

más remedio, no por una auténtica convicción. Coloma “entiende el concepto de que en el colegio se aprende a un nivel embrionario lo que serán posteriormente las leyes que rigen la república” (Neira, 2012: 147). El mismo personaje nos cuenta de qué modo ve reflejada la sociedad política de su época en la escuela a la que asistió: “Es tan cierto que el colegio es una republiquita, que había hasta partidos: uno de gobierno, por decirlo así, y otro demagogo” (Tobar, 1888: 82-83).

La proyección del sujeto republicano en la ficción de Tobar ocurre del siguiente modo: si bien en un principio el mismo Coloma opta por ser parte del partido de los aduladores del poder, gracias a un cambio de administración de la escuela, puede concretar su vocación literaria y se dedica a la escritura, se deslinda de las pugnas por el poder. Gracias este golpe de azar, puede convertirse en un intelectual que observa y analiza su entorno críticamente y, en esa medida, se destaca por sobre el hombre promedio de su época. De ahí que la escritura, en su caso, funcione también como una especie de terapia, curación o sublimación del estado precario en el que el individuo debe enfrentarse a los procesos de dominación. Ciertamente, el de Tobar no es un interés repentino, pues el valor alegórico de los ritos de iniciación de los varones de la época también están retratados en su *Relación...* En ese caso, nos cuenta cómo la disciplina del cuerpo es al mismo tiempo un ejercicio de identificación de los roles de género: “Debo advertir que por aquellos tiempos los chiquillos hasta los quince años, llevábamos la cabellera virgen de tijeras y atada en erecto moño sobre la coronilla” (Tobar, 2002: 81). Con la poda de la cabellera, los niños de entonces empezaban a distinguirse de manera radical de las mujeres. Al tallar el cuerpo del ciudadano sobre el cuerpo del niño, la nación destinaba a los varones a los puestos directivos y políticos del Estado emergente. Por el contrario, las mujeres permanecían con su cabellera virgen, con su cuerpo dispuesto a la reproducción biológica.

Volveré sobre *Timoleón Coloma*, y sobre el motivo de la transición a la vida adulta, desde otra perspectiva, distinta del costumbrismo, cuando explique con mayor detalle la manera en que esta novela del siglo XIX constituye una herramienta didáctica. Revelaré entonces de qué manera Tobar se valió de ella para exponer sus ideas progresistas sobre la educación y, consecuentemente, la analizaré como novela de aprendizaje, señalando algunos detalles alegóricos que prueban su naturaleza política. Por lo pronto, no podía dejar de enunciar el motivo de la transición a la vida adulta, como parte de la pintura de costumbres que la novelística de Tobar lleva a cabo.

En este capítulo hemos visto que las alegorías y representaciones de la nación ecuatoriana en la novela del siglo XIX tienen al menos tres dimensiones. Una primera corresponde a los modelos de ciudadanía que defendían los primeros ideólogos de la nación, desde sus principios cristianos. Aquellos estándares debían ocupar el territorio geográfico y también el simbólico. El campo y la selva debían ser colonizados y cultivados, del mismo modo en que el cuerpo de los hombres y mujeres debía ser disciplinado, con las herramientas de la instrucción pública, inspirada en las enseñanzas del Evangelio. Expandir y definir el territorio simbólico y real de la nación equivalía a cristianizar, hispanizar y blanquear la geografía y sus habitantes. La segunda dimensión en la que se ubican estas representaciones corresponde a los elementos que se encontraban en los límites de ese territorio real e imaginado. La mayor o menor integración de aquellos habitantes al proyecto nacional los ubicaba dentro o fuera del redil de la patria. Así como existían modelos y antimodelos de ciudadanía, existían también sujetos subalternos integrados o desterrados de la nación. En cualquier caso, todas esas representaciones persiguieron el adoctrinamiento de las conciencias y la sumisión al proyecto nacional de las élites. La tercera dimensión de estas alegorías y representaciones de la nación es la más débil. El costumbrismo apenas estaba desarrollándose en el Ecuador. Si bien los estratos populares son tomados en cuenta en las novelas, lo son exclusivamente para mostrarlos como parte de ese ámbito social que debía incluirse en el retrato de la patria, con la condición de pasar por el tamiz de la hispanidad criolla y cristiana. Con esta revisión de técnicas y procedimientos de la representación novelesca, hemos diseñado un mapa que recoge lo esencial de una suerte de retórica novelesca de la época. Gracias a este conocimiento general del funcionamiento interno de las novelas ecuatorianas del siglo XIX, estamos listos para ahondar en los significados políticos y religiosos que defendieron. A partir de este último paso, estaremos listos para apreciar su valor y trascendencia histórica. Y, como consecuencia, podremos evaluar mejor el estado real de su vigencia.

CAPÍTULO III

LA NOVELA ECUATORIANA DEL SIGLO XIX, TERRITORIO DE BATALLAS Y DISPUTAS

Las primeras narraciones novelescas del siglo XIX ecuatoriano se concibieron como habitación de las más arduas polémicas políticas y culturales de la época. A continuación, revisaremos al menos tres de los ámbitos en los que la novela operó como un instrumento discursivo de las clases letradas, en la pugna por el poder político y simbólico suscitado en torno de la construcción del proyecto nacional criollo. En primer lugar, examinaremos de qué manera la novela funcionó como una herramienta didáctica de aquellas disputas, en la conformación de la mentalidad de los ciudadanos. Veremos cómo en ellas se encuentran las discusiones más importantes sobre el fundamento de la nacionalidad y, de manera especial, sobre el tipo de educación que las élites procuraban imprimir en la conciencia de los individuos. En segundo lugar, analizaremos cómo la novela ocupa también el terreno de las batallas entre rivales políticos y, en consecuencia, cómo se convierte en el medio de comunicación idóneo para la sátira combativa y el manifiesto partidista. En tercer lugar, analizaremos los casos más relevantes en los que la novela supera la discusión sobre los temas coyunturales, y gracias a esa ambición se transforma en un auténtico suplemento de la Historia Nacional, porque la completa, corrige o valora, desde perspectivas no abordadas por los historiadores del XIX. En último lugar, y como corolario de las reflexiones anteriores, ofrezco una posible interpretación del valor histórico que estas novelas tuvieron en la conformación de la comunidad imaginada por las clases letradas, en un intento por llevar a cabo, a través de la invención ficcional, una crítica social trascendental, que hasta la fecha se ha menospreciado o ha sido pasada por alto.

La novela como herramienta didáctica: educar y evangelizar deleitando

Al hablar de la novela como escenario de la educación en la ciudadanía ecuatoriana de mediados del siglo XIX, debemos discriminar entre las distintas estrategias y temas predominantes, según provengan de una u otra facción de la disputa. En correspon-

dencia con la afinidad o pertenencia ideológica de cada uno de los autores, podemos encontrar un mayor o menor énfasis en algunos aspectos de este problema, así como cierta preferencia en el uso de determinados modos narrativos. Por ello he preferido ejemplificar en la obra de determinados autores los temas y perspectivas dominantes de la época, en un encadenamiento que me lleva a afirmar que para todos, sin excepción, la novela debía educar o evangelizar (según el novelista fuera más o menos conservador) mediante los procedimientos retóricos con que enriquecieron sus textos. Vale aclarar que en ningún caso levanto por completo el repertorio de las figuras que utilizaron estos autores, porque la parte más significativa de este registro ya consta en el capítulo anterior; apenas me limito a señalar las actitudes y temas preponderantes en cada obra. De manera que, con el propósito de recordar que la mayor parte de esos intelectuales pensaban que el catolicismo era el fundamento mismo de la nacionalidad ecuatoriana, inicio citando el ejemplo de Honorato Vázquez, quien, si bien no escribió novelas, fue un importante ideólogo del conservadurismo, que reflexionó sobre la función social de la literatura. Continúo revisando primero las posturas liberales de Miguel Riofrío, y después las más conservadoras de Salazar Arboleda (quien defendía la misión confesional de la ficción novelesca), para contrastar los extremos liberales y conservadores de la contienda. En seguida, comento el modo en que esas ideas se transmitían, revisando los casos de Campos Coello y Montalvo, cuyas novelas cumplían a cabalidad el precepto clásico de persuadir a los lectores mediante el deleite del ornato retórico, que los condujo, inevitablemente, a identificar el uso correcto del idioma con el comportamiento ético de los individuos. Este recorrido me lleva de nuevo a Mera, en cuya narrativa es claro que la novela debía convertirse en una suerte de catecismo, en donde lo nacional se identificara con lo religioso. Finalmente, me permito abrir el horizonte de lecturas hacia posturas más progresistas sobre la educación, y sobre la función del arte literario, que están presentes en la narrativa de un reformador moderado, ubicado en las postrimerías de este periodo: Carlos R. Tobar.

El catolicismo como fundamento de la nacionalidad

Una de las ideas dominantes en las novelas del periodo es que el arte debía estar por entero al servicio de la fe. Este principio constituye el núcleo de la poética de muchos autores ecuatorianos del siglo fundacional. Varios ejemplos claros se pueden hallar en la

obra de uno de los más influyentes de ellos, Honorato Vázquez (Cuenca, 1855-1933), escritor y militante conservador. En sus ensayos, Vázquez manifiesta su oposición a la idea del arte por el arte, que empezaba a dominar en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX, de la mano de los políticos liberales y los escritores del llamado Modernismo latinoamericano. Como para la mayoría de sus *coidearios*, para este autor la escritura debía cumplir una misión didáctica, que a la vez era política y religiosa: instruir a los ciudadanos de la nación emergente en los principios de la nueva ciudadanía, que según este autor coincidían plenamente con los valores del cristianismo católico.¹³⁶ Los escritores ecuatorianos como Vázquez eran intelectuales orgánicos del régimen. Su hoja de vida es muy similar a la de la de Mera, Salazar Arboleda y otros tantos: fue abogado, diputado, diplomático, maestro, y miembro fundador del Partido Conservador. Y así como hicieron sus compañeros de bando, tanto en sus ensayos y artículos como en su obra narrativa, Vázquez identifica la religión católica como el factor definitorio de la nacionalidad ecuatoriana. La suya es una visión de claro origen colonial e hispanocentrista. En uno de sus ensayos sentencia categóricamente:

El Catolicismo en el Ecuador es inherente a la nacionalidad, está encarnado en ella, es la historia misma del pueblo ecuatoriano; y así los artículos constitucionales relativos a la Religión Católica que se han sucedido hasta hoy en la serie de las Constituciones que nos han regido, no son otra cosa que la declaración de un hecho, la confirmación de la historia ecuatoriana y el consiguiente acatamiento a los derechos de la Religión Católica en la República del Ecuador.¹³⁷

Esta misma posición reaccionaria y temerosa de los cambios se encuentra expresada con claridad en su relato titulado “Campana y campanero” (1891). En ese texto, Vázquez defiende la idea de que Dios es la justificación última de la vida humana. El protagonista del relato, un muchacho apodado Gorrión, va perdiendo de a poco a todos a los seres queridos y las cosas que lo hacen feliz. El niño se va haciendo adulto, en la medida en que descubre y acepta que ninguna emoción ni posesión mundana se compara

¹³⁶ Honorato Vázquez, *Arte y moral: Discursos, lecciones*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1889.

¹³⁷ Honorato Vázquez, *Defensa de los intereses católicos en el Ecuador*, Cuenca, Imp. Gutenberg, Castro y Cía., 1908, p. 91.

al premio que le espera después de la muerte, junto a su creador. La persistencia de Gorrión en la búsqueda de respuestas a sus inquietudes racionales, que las explicaciones míticas y religiosas de su madre no pueden satisfacer, avanzan hasta el punto en que el narrador revela el verdadero nombre de Gorrión: Adán, tal como el personaje bíblico que fue expulsado del Paraíso, precisamente, por probar la fruta del árbol del conocimiento. Al comparar la torre del campanario donde vive Gorrión con el Paraíso, y a la soga del badajo de la campana con la serpiente del Edén, el narrador de Vázquez transforma el motivo de la pérdida de la inocencia en un manifiesto: es la fe mas no el conocimiento el camino verdadero para la buena vida, tal como dictamina la Biblia: “Confía de todo corazón en el Señor y no en tu propia inteligencia” (Proverbios 3: 5).

Honorato Vázquez y sus contemporáneos convirtieron la ficción en una plataforma de combate y defensa de sus ideas religiosas y políticas, eso está claro. Pero, en el caso de Vázquez, sus esfuerzos representan además uno de los últimos estertores de una generación de políticos e ideólogos, cuyas ideas habían cumplido su ciclo de vida en gran parte del continente, y estaban por perder la hegemonía también en el país: “En el momento de la publicación de 'Campana y campanero', en Ecuador estaban los liberales alfaristas impulsando una reforma hacia un país laico y, por otra parte, los conservadores y liberales de vieja guardia luchaban por mantener la religión católica como estandarte de la identidad ecuatoriana” (García Bernal, 2001: 125). El ejemplo de Vázquez nos sirve además para mirar cómo en los últimos años de apogeo del proyecto nacional criollo, ya en el periodo político denominado como Progresismo, tanto los ensayos cuanto las ficciones se vuelven más explícitas y firmes en la defensa de ciertas posiciones ideológicas.

En la mayoría de las ocasiones, las novelas o relatos construyen universos literarios complejos en más de un sentido, pero siempre con una sola dirección: promover entre la comunidad de lectores determinada idea de religión, moral, política y nación, imbuida sin excepciones del cristianismo de la época. Liberales y conservadores estaban contagiados por igual de aquellas ideas, pues habían crecido dentro del mismo sistema de referencias culturales y religiosas. Distinguir los grados de pureza entre conservadores y liberales, al menos en este sentido, no resulta productivo para nuestros afanes reflexivos. Indistintamente, unos eran más abiertos a los cambios estéticos y políticos, otros más reaccionarios; unos más cercanos a la tradición colonial hispánica, otros más “cosmopolitas”. Mientras en el resto del continente el Modernismo se apropiaba del escenario literario, en

el Ecuador se promovían con energía una serie de ideas de profunda raigambre colonial y religiosa. Pero no todo fue sumisión y obediencia. Las voces disidentes estuvieron presentes a lo largo de todo el siglo XIX, y convirtieron a las primeras novelas en auténticas extensiones del campo de batalla, donde las disputas políticas e ideológicas definían el futuro de la nación ecuatoriana.

Posturas liberales que no prosperaron

Uno de los textos que muestra esta disputa con mayor claridad es *La emancipada* de Riofrío, porque en ella podemos ver cómo los primeros liberales dialogaban con las ideas hegemónicas conservadoras. Uno de los debates más importantes ocurrió en torno de la naturaleza y función de la instrucción pública. Si bien el narrador de *La emancipada* apenas se refiere a la educación de raigambre lancasteriana que recibió la protagonista Rosaura, con ello basta para recordar que ese método pedagógico había atravesado la membrana del sistema educativo en varios lugares, incluso a despecho de los sectores más conservadores. Sabemos con certeza, por ejemplo, que en las aulas de la época “los alumnos más avanzados monitoreaban e instruían a los compañeros más atrasados. Esto se hacía bajo la guía de un inspector que vigilaba el orden, repartía y recogía los útiles escolares e informaba al maestro sobre los resultados” (Rodríguez- Arenas, 2009: xiii). Como veremos más adelante, cuando regresemos sobre el *Timoleón Coloma* de Carlos R. Tobar, el sentido colaborativo y horizontal de este sistema se iría perdiendo con el tiempo, y se empezaría a reforzar desde las aulas la estructura jerárquica vertical, de castas y clases, heredada de la Colonia. No obstante, el narrador de *La emancipada* mira con buenos ojos que algo de ese impulso educativo le haya tocado a su heroína, por medio de la educación que le brindó su madre, que a su vez la había recibido de un cura de apellido Mora. Pero ¿quién era en realidad este sacerdote y educador, qué representaba, y por qué las élites del pueblo de Rosaura debían preocuparse por su influencia? ¿Este cura existió en la realidad o es solamente un invento novelesco de Miguel Riofrío? Pues bien, se trata de un guiño, dirigido al lector informado de la época, o al más curioso de los lectores contemporáneos, que ancla raíces históricas profundas en la cultura nacional.

En 1820, el Gobierno de Colombia había iniciado la contratación de profesores para la instalación de escuelas lancasterianas en todo el territorio. El primero en instalarse

en el Departamento del Sur fue el franciscano quiteño Sebastián Mora Bermeo, quien había sido desterrado a España por el pacificador Pablo Morillo, acusado de ser un propagador ardiente de las ideas independentistas. En España, Mora Bermeo había estudiado el método del afamado pedagogo británico Joseph Lancaster (Londres, 1778-Nueva York, 1838) y, al recuperar su libertad, regresó a la recién fundada República de Colombia para ofrecer sus servicios al gobierno nacional. Al ser contratado, estableció varias escuelas públicas que empleaban ese método. En 1824 se lo nombró director de la Escuela Normal bogotana, que buscaba promover la formación de maestros nacionales. Poco después, viajó a su región natal, con el objetivo de establecer escuelas lancasterianas. Como se puede suponer, hubo sectores civiles y religiosos que se opusieron al avance de la educación en todos los niveles. Sin embargo, el gobierno, con el vicepresidente Francisco de Paula Santander a la cabeza, continuó desarrollando la educación pública. Hacia 1823 Mora Bermeo estableció un colegio público en Loja, que se unió a los dos que ya existían en Quito. En 1825 había 57 escuelas públicas en el entonces Departamento del Ecuador (Quito y su zona de influencia) y 65 en el Departamento del Azuay. Desafortunadamente, no existen datos para el Departamento de Guayaquil (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2009: xiv).

De todas esas escuelas públicas, al menos 30 se encontraban en la provincia de Loja,¹³⁸ y al menos una de ellas era lancasteriana, lo que justifica que para Riofrío este asunto haya sido una referencia indispensable para construir el ambiente social de su ficción. Si bien no existen datos concretos sobre la estancia del cura Mora en Loja, es muy probable, como deduce Terán Najas (2010), que al menos haya impartido algunos cursos del método en distintos colegios del país. Ahora bien, podemos colegir que aquel supuesto avance en la educación pública representaba para los sectores más conservadores de la sociedad una amenaza a las costumbres y prácticas relacionadas con su religión. Recordemos que la novela está ambientada después de 1838, cuando la educación ya se había dividido en primaria y secundaria, y las escuelas mixtas se habían suprimido; pero, al mismo tiempo, cuando se habían fundado más escuelas parroquiales y conventuales, bajo la administración conjunta del Estado y la Iglesia.¹³⁹ Para cuando la novela de Miguel

¹³⁸ Jorge Núñez Sánchez, “Inicios de la educación pública en el Ecuador”, *Antología de Historia*, Jorge Núñez S. (Compilador), Quito: Flacso, pp. 189-211, citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. xiv.

¹³⁹ Julio Tobar Donoso, “La instrucción pública de 1830 a 1930”, *Monografías históricas*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1937, p. 473, citado por Rodríguez Arenas, *Op. cit.*, p. xiv.

Riofrío fue publicada, en 1863, el régimen garciano había ya cambiado de dirección, entregando al clero la administración de la nueva institucionalidad educativa. En este sentido, el tema de la educación, tal como está referido en *La emancipada*, le sirve al narrador para acentuar el carácter reaccionario de quienes juzgan y oprimen a Rosaura. Por estos motivos, esta novela constituye un testimonio del debate entre liberales y conservadores sobre la educación (sobre todo de las mujeres), que había entrado en auge antes del triunfo del garcianismo y que son contemporáneas a la escritura de las primeras novelas ecuatorianas.

Como se puede ver, este tipo de exploración de la cultura, tal como se expresa en las novelas que estamos revisando, permite revertir el “silencio de las fuentes”.¹⁴⁰ En vista de que los archivos oficiales nos mezquinan la información sobre la realidad educativa de las mujeres del siglo XIX, mediante este análisis de la novela de Riofrío, podemos al menos deducir cuáles eran las condiciones en las que vivían. En todo caso, el modelo educativo de Lancaster no era del todo nuevo, pues tenía un antecedente en las reformas borbónicas, que promulgaron la idea de que ilustrar a las poblaciones implicaba educar también a las mujeres, puesto que sólo de esa manera se podía educar adecuadamente a sus hijos (Cfr. Terán Najas, 2010). Desde este punto de vista, la novela de Riofrío denunció un retroceso en la instrucción pública, en los albores del garcianismo. Por ello puede leerse también como una advertencia sobre la progresiva constitución de un Estado confesional, alejado del ideal republicano de muchos liberales como Riofrío. Esta quizá sea la razón más importante para considerar *La emancipada* como una novela realista.

A pesar del entusiasmo de los primeros gobiernos ecuatorianos, el proyecto de las escuelas lancasterianas no prosperó en el Ecuador de mediados y finales del siglo XIX. Terán Najas recuerda bien cómo Juan José Flores y Rocafuerte apoyaron este proceso que fue relativamente exitoso en Colombia. Posiblemente, especula esta autora, junto con las ideas pedagógicas lancasterianas se filtraron otras de orden ideológico protestante, que incomodaron profundamente el ambiente católico reinante y suscitaron resistencia de parte de las comunidades religiosas y las familias tradicionales, que en la época eran la mayoría. La reforma promulgada entonces por el presidente Vicente Rocafuerte (Guayaquil, 1783-Lima, 1847) fue demasiado liberal para la época y no caló en la idiosincrasia

¹⁴⁰ Término acuñado por Michelle Perrot en *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2008, p. 19. Citada por Rosemarie Terán Najas, *Op. cit.*

del pueblo ecuatoriano: “El vínculo de la iglesia con la educación elemental continuaba inamovible” (Terán Najas, 2010: 40). Tanto es así que la mayoría de los establecimientos educativos continuó en manos del clero, y el método lancasteriano fue restringido mayoritariamente para los niños, mientras que las niñas siguieron educándose con métodos antiguos. Además, en el gobierno de Rocafuerte se disolvieron las escuelas mixtas, que en la Colonia habían sido una tradición muy arraigada: “En definitiva, hasta mediados del siglo XIX el sistema de instrucción pública no había cumplido con el anhelo ilustrado liberal de unificar la nación por medio de la educación, ni en términos territoriales, ni en torno a lograr un sistema ciudadano incluyente y un universo simbólico compartido” (Terán Najas, 2010: 44). La novela de Riofrío también nos habla indirectamente de esta derrota de los ideales liberales. Por estas razones, se la puede considerar como un texto abiertamente político y proselitista.

En todo caso, vale la pena reiterar que la novela del escritor lojano muestra que la educación de las mujeres de la época, llevada generalmente en casa, estaba diseñada para lograr su subordinación al sistema patriarcal. La domesticidad de la educación básica, a las que estaban sujetas las mujeres de las clases pudientes de la época, revela también su papel en la formación de los líderes políticos, que guiaron la transición desde el régimen colonial hacia la época republicana. La educación de las mujeres estaba destinada a perpetuar su posición subordinada en el entramado social, del mismo modo que la creación de escuelas públicas, después de la Independencia, excluyó mayoritariamente a los indígenas y las mujeres. El método lancasteriano, referido en la novela de Riofrío, fue una experiencia importante, gracias a la decisión de Simón Bolívar, que no dudó en implantarla para la escolarización masiva y acelerada de la población.¹⁴¹ El fin de aquella alfabetización masiva implicó la creación de los nuevos ciudadanos que dieron cuerpo a un peculiar sistema republicano, basado en la consolidación de las élites letradas, masculinas y católicas. En la novela de Riofrío, se presenta críticamente este funcionamiento de los roles de género entre las clases letradas. El enamorado de Rosaura, Eduardo, escribe ensayos, género literario sapiencial y exclusivo de los varones, al que accede porque conoce la Retórica que había estudiado en la universidad. En cambio, Rosaura escribe memorias,

¹⁴¹ Testimonios de esta experiencia en el Ecuador son recogidos por Jorge Núñez en “Inicios de la educación pública en el Ecuador”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, no. 13, Quito, 1998-1999, citado por Terán Najas, *Op. cit.*

cartas, diarios, dispositivos propios de la mujer autodidacta, que ha recibido la guía educativa de su madre. Como consecuencia de la instrucción pública de la época, la escritura practicada por los hombres estaba destinada a formar ciudadanos para la nueva república, mientras la escritura de las mujeres se limitaba a ser un íntimo consuelo, sin efectos políticos ciertos. No hace falta que el narrador de Riofrío sea declarativo y esté continuamente explicándonos el significado de su historia, como hace el narrador de *Cumandá*. Basta con que nos presente estas desigualdades sociales con crudeza, para que reconozcamos su ímpetu combativo o, por los menos, su ánimo acusador.

La misión confesional de la ficción novelesca

Quizá no exista ninguna novedad en esta constatación: la búsqueda de “identidad territorial” y “definición sociocultural” en el Ecuador del siglo XIX estuvo condicionada por las “ideas religiosas y éticas” provenientes del catolicismo (Rodríguez-Arenas, 2011: 13). Sin embargo, sí que resulta novedoso observar cómo el cariz teocrático del programa del gobierno garciano funciona como una marca de agua, que las novelas de la época acogen o rechazan, en diversa medida, según la afinidad política de cada autor. El mismo García Moreno dejó en claro que su principal objetivo era armonizar las instituciones políticas del nuevo Estado con las creencias religiosas, y dotar a la autoridad pública de fuerza suficiente para enfrentar la anarquía en que las contiendas entre caudillos habían sumido al país.¹⁴² Más de una de las novelas que estamos revisando participa sin duda alguna de este programa. Por eso es indispensable revelar la función didáctico-confesional de algunas de ellas, tomando en cuenta que “La literatura representa códigos morales que pueden funcionar como una forma de teoría moral o de teoría social” (Rodríguez-Arenas, 2011: 45). Estas teorías se encuentran cifradas en la ficción novelesca, del mismo modo en que están cifradas las enseñanzas cristianas en las parábolas de los sermones que se escuchaban en los templos. Recordemos que la llamada “Carta Negra”, la constitución fundacional del proyecto garciano, resultó un documento de tintes monárquicos, “confesional y excluyente” (Ayala, 1990), porque, entre otras condiciones, exigía que para ser

¹⁴² Cfr. Enrique Ayala Mora, “El periodo garciano: Panorama histórico 1860-1875”, *Nueva Historia del Ecuador. Época republicana. I. El Ecuador: 1830-1895*, Volumen 7, Quito, Corporación Editora Nacional / Editora Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 197-233.

ciudadano ecuatoriano se debía ser católico. Por eso la figura de García Moreno pasó a la historia en medio de una disputa entre detractores y seguidores: o era el “vengador y mártir del derecho cristiano” o el “santo del patíbulo” (Ayala Mora, 1990).

Una de las novelas que con mayor claridad participa de esta polémica, y que persigue la consecución de la armonía entre el Estado nacional y la Iglesia católica, es *El hombre de las ruinas*, de Francisco Salazar Arboleda (quien, por cierto, muy útil nos resulta recordarlo, llegó a ser una figura política muy cercana al dictador: fue ministro de Guerra y Marina y, luego de la muerte de García Moreno, candidato a la presidencia de la República de la facción más cercana al difunto líder). Salazar Arboleda es además autor de informes sobre pedagogía y manuales de enseñanza que se usaron en la educación primaria y el adiestramiento del ejército y la guardia nacional.¹⁴³ Este militar y pedagogo fue además un activista de las causas del garcianismo. Su obra responde por entero al ideal plasmado en la “Carta Negra”. Como veremos, tanto sus temas y motivos cuanto sus elecciones expresivas provienen de la misma fuente de la que bebió Honorato Vázquez: el convencimiento de que el arte debía servir a la fe.

La crítica ya ha destacado el talento que posee el narrador de *El hombre de las ruinas* para describir los cuadros y ambientes de la devastación dejada por el terremoto de Ibarra de 1868, así como las características físicas de los personajes, cuyos rasgos y detalles mínimos anuncian el sentido de la narración: persuadir al lector de la gravedad de lo ocurrido y densificar este significado mediante las adjetivaciones (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2011). Sin embargo, cuando el narrador describe al clérigo que está orando entre las ruinas, la caracterización del personaje se vuelve tópica: el cura no está allí por sí mismo, representado a un determinado individuo, sino que se encuentra allí en representación de todos los ministros católicos; es el modelo del hombre piadoso entregado a la vocación sacerdotal. Este tipo de rasgos tipificados responden al llamado *decorum* de la retórica clásica. Salazar Arboleda no hizo más que cumplir con los mínimos indispensables de los géneros discursivos en que se inspiró. Estaba cumpliendo con las expectativas

¹⁴³ Entre estos libros didácticos podemos citar: *Nuevo manual de esgrima de bayoneta* (1867), *El método productivo de enseñanza primaria aplicado a las escuelas de la República del Ecuador* (1869), *Instrucción del tiro, de las armas de precisión y perfeccionadas, traducidas de diferentes idiomas, compilada y dispuesta para texto de enseñanza en los cuerpos del ejército y guardia nacional del Ecuador* (1870), *Informe sobre la instrucción de batallón en la nueva táctica de infantería, elevada al Supremo Gobierno* (1872), *Informe sobre las operaciones ejecutadas en Alsacia por la 31 división del ejército alemán en setiembre de 1873* (1875).

de sus posibles lectores. Es así como las palabras que el clérigo pronuncia, y las ideas que propugna, son más importantes que sus circunstancias particulares en tanto personaje de ficción. La descripción de la ética cristiana, a través del discurso del clérigo, convierte a *El hombre de las ruinas* en una novela de tesis: mediante los parlamentos de los personajes, el lector es aleccionado sobre los valores de la ética cristiana (Rodríguez-Arenas, 2011: 34). Esas pautas de comportamiento integran un código apologético o religioso, antes que estético, que contagia a la narrativa de ficción de su pretendida o efectiva sacralidad. La exposición de los ideales religiosos de la época convierte a esta novela en un instrumento de la moral pública del Estado confesional, que se estaba gestando entre las élites conservadoras.

En efecto, la sacralidad de varios símbolos propios de los discursos religiosos se transmite a la novela de Salazar Arboleda sin mayores matices. Por ejemplo, la referencia al nogal podría interpretarse como una alusión al discurso de las profecías (Rodríguez-Arenas, 2011: 36), cifradas mediante símbolos que se pueden interpretar sólo en el seno de la comunidad religiosa que los conoce. Detrás de ese árbol, asociado antiguamente con las revelaciones divinas, el narrador testigo observa al protagonista, al *hombre de las ruinas*, explorar su entorno en búsqueda de algo misterioso, peligroso, mundano: el dinero que perdió en el terremoto. Este personaje, contrario en todo al clérigo piadoso, no duda en mancillar los cadáveres de sus deudores, que va encontrando entre los vestigios de la ciudad. Este y otros símbolos están cifrados de modo que los lectores de la época entiendan claramente el mensaje del narrador (Rodríguez-Arenas, 2011: 40-41): el búho que anuncia la muerte (signo de Satán según cierta tradición cristiana), los perros que aúllan y anuncian la inminencia de alguna desgracia (considerados guías del hombre en su camino hacia la muerte), o los montes que son llamados “titanes” por el narrador (arquetipos de la fuerza brutal de la naturaleza, que doblega y destruye el espíritu humano, su voluntad y su obra). En este mismo sentido, la imagen de la devastación natural podría representar el triunfo de las fuerzas de la naturaleza sobre los arrestos de la civilización cristiana. La alusión a las ruinas de Ibarra podría interpretarse también como una alegoría de la precariedad en que se encontraba el Estado nacional, y la razón por la cual debía ser reconstruido desde sus orígenes, desde sus cimientos. En la narración de Salazar Arboleda, sólo la piedad cristiana es capaz de marcar el camino, para que tal castigo no recaiga

sobre los ecuatorianos pecadores, y su nación pueda surgir. En esa medida, esta obra de Salazar Arboleda es sobre todo un instrumento educativo, religioso y proselitista.

Deleitar para persuadir

El poder persuasivo de estos discursos novelescos se asienta en la naturaleza retórica y la dirección pedagógica que los autores le asignaban a la literatura. El humanismo cristiano en que todos se habían educado (tanto liberales cuanto conservadores) les había enseñado que era indispensable deleitar para poder instruir, y que solamente instruyendo a los receptores se podía persuadirlos. “Todo ello está compendiado en las tres cualidades (*virtutes*) necesarias para la *narratio*: ser breve (*brevis*), clara (*dilucida / aperta / perspicua*) y verosímil (*verisimilis / probabilis*).”¹⁴⁴ ¿Cuáles eran las fuentes de esta noción educativa de la literatura? Como lo demuestra el testimonio de Carlos R. Tobar,¹⁴⁵ los manuales de retórica y poética europeos eran muy conocidos en la época, y con toda seguridad guiaban a los maestros en las escuelas y colegios. Efectivamente, en el transcurso de esta investigación, encontré numerosos manuales de retórica y poética, además de otros de ortología, gramática y ortografía, destinados a la enseñanza de la lengua y la literatura, tanto en la educación primaria cuanto en la secundaria, traducidos de otras lenguas o escritos como imitación o adaptación de grandes clásicos pedagógicos y preceptistas de la época. Traigo a la memoria apenas tres ejemplos: *Curso elemental de elocuencia i poesía* (Quito, 1870) de Federico Aguilar, *Prontuario de Retórica y poética* (Quito, 1876) de Quintiliano Sánchez, y *Lecciones de Retórica* (Quito, 1839) de Fernando Valero. Los autores que estamos estudiando no solo que se formaron con textos similares, sino que tradujeron y adaptaron ellos mismos varios de esos manuales, como una manera de complementar la labor educativa y proselitista que llevaron a cabo en sus ficciones. Si bien podemos hallar aplicadas estas máximas estilísticas en casi todas las novelas que hemos revisado, quizás en ninguna es tan evidente como en *Plácido*, cuya estructura imita el género de la hagiografía, con todos sus giros retóricos, como ya hemos visto en el primer capítulo, y que ha sido ya analizado por la crítica (Carrasco, 2011: 58).

¹⁴⁴ Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 76.

¹⁴⁵ Carlos R. Tobar, *De todo un poco*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1896.

El estatuto novelesco del texto de Campos Coello se origina en la tensión entre la realidad histórica aludida y la ficción tejida en el argumento, tal como se estilaba en un género narrativo de menor extensión vigente en aquella época, denominado ambigualmente “leyenda”. Algo similar ocurre en el relato de Salazar Arboleda, salvo que no se inspira en acontecimientos legendarios, como la vida de un santo, sino en eventos tan conocidos como la catástrofe natural del terremoto de Ibarra de 1868. En el caso de la novela de Campos Coello, el contenido educativo aparece sobre todo en las opiniones de los personajes, en las cuales se filtra la visión del autor sobre la política, la filosofía y la religión de su tiempo. Dice Fabio, uno de los romanos de la multitud de personajes que apoyan las tesis, la imagen y la entrada en escena de Plácido: “morir por la verdad es triunfar” (Campos Coello, 1871: 12). Dice Ignacio, un sacerdote cristiano que aparece más adelante: “Toda filosofía que no descansa en verdaderos principios religiosos, carece de base, vacila y cae” (Campos Coello, 1871: 111). Ignacio, personaje coprotagónico, vaticina lo que los conservadores del XIX seguramente habían naturalizado como ley histórica, el triunfo del cristianismo: “–Los siglos pasarán, i las jeneraciones también: llegarán épocas lejanas, mui lejanas. Entónces no será necesario que el cristianismo se oculte en la cripta para ofrecer su incienso a Dios: profesará su culto a luz del sol, i la cruz, instrumento de ignominia, se verá sobre la corona de los reyes” (1871: 114). Más adelante, el Papa Clemente alecciona a Plácido respecto de su visión y deseo de morir mártir: “–Dios os de tamaña felicidad, hijo mío. Confesar la verdadera fe en presencia de la muerte i el tormento, es la mayor de las glorias. La palma que se conquista tiene un vigor eterno; jamás se marchitan sus hojas” (1871: 129).

Así como hacen los narradores de Salazar Arboleda y Mera, el narrador de Campos Coello tampoco nos deja mucho espacio para interpretar las intenciones de su novela. Nos las recuerda cada tanto, mientras narra los entresijos de la anécdota. Y por si alguna duda quedara sobre la dirección pedagógica de su historia, el autor coloca abundantes notas al pie, para explicar ciertos detalles de la historia sagrada del cristianismo o sus referencias a la cultura latina antigua, o sobre los galos, germanos y celtas que aparecen en escena. Por momentos, *Plácido* se transforma en un texto sobre historia y cultura europea antigua. De esta manera, cuando Calpurnio, el romano que se casa con la gala Velleda, recuerda algunos versos antiguos de la tradición oral de los galos, que se cantaron en la celebración de su matrimonio, el autor nos advierte al pie de la página: “Este canto

ha sido traducido de la obra intitulada ‘Un viaje entre los galos,’ por C. Roland” (Campos, Coello 1871: 30). Así mismo, señala que *Massalia* es el nombre que le dan los habitantes de esa época a Marsella (1871: 33). Y nos aclara el significado de ciertas palabras como *casteria* –“Llamaban así el lugar donde depositaban los remos” (1871: 44)– o *rheda* –“Nombre galo dado a un carruaje de cuatro ruedas, que se usaba para los viajes largos” (1871: 76)–. Además, el impresor de la novela, seguramente por disposición del autor, puso muchas de estas voces y vocablos en caracteres itálicos, llamando todavía más la atención de los lectores sobre estas peculiaridades lexicográficas. Esa misma actitud pedagógica se ve claramente en el uso de ciertos giros lingüísticos del narrador, que lo colocan en la misma posición de un maestro aleccionador, como cuando, luego de las descripciones de ambientes y escenarios, introduce el diálogo y las reflexiones de los personajes mediante apelaciones directas al lector, como la siguiente: “Los marinos duermen. Sólo dos hombres hablan en secreto en un extremo [sic] de la nave. El uno es piloto. *Escuchémosles*” [El énfasis es mío] (Campos Coello, 1871: 132). Sin duda alguna, *Plácido* fue un texto escrito para educar en el cristianismo a los ciudadanos de la nación emergente.

Ahora bien, esta novela fue publicada en pleno auge del proyecto garciano, momento histórico caracterizado por la agitación social y la represión del gobierno. Por lo tanto, no debería sorprendernos que, además del valor alegórico de la novela, que ya se ha examinado con detalle (Cfr. Carrasco, 2011), el autor hable a través de ciertos personajes sabios o piadosos como Calpurnio, sobre la naturaleza conflictiva del pueblo, y la dificultad que entraña, en consecuencia, el ejercicio del poder. Antes que una queja sobre el carácter volátil de las multitudes, este fragmento parece describir las dificultades que entrañaba la consecución del proyecto nacional ecuatoriano. Si bien no se le puede atribuir a Campos el ser un seguidor de García Moreno, sí que se puede verificar a lo largo de su obra cierta nostalgia por la estabilidad política y la fortaleza de los proyectos nacionales europeos, que conoció cuando fue estudiante en el Viejo Continente:

Oh pueblo! Niño terrible, cuya voluntad cambia como cambia el océano: por la mañana terso y limpio como un pálido mármol; por la noche, una ráfaga de viento le convierte en un espantoso abismo. Hoy has aclamado con entusiasmo a aquel a quien ahora insultas i cuya muerte deseas; hoy has corrido en todas direcciones, esclamando

lleno de gozo ¡viva Nerva! I ahora te agrupas al pié de estos pórticos, vociferando lleno de furor: Muera Nerva! (Campos Coello, 1871: 80-81)

La historia y las instituciones europeas son los límites que cercan la idea de civilización de Campos Coello y otros autores de esos años. Dentro de ese espacio cultural, cabe todo lo necesario para edificar la nación; fuera de él, no existe nada significativo. Si la novela ha de convertirse en un dispositivo de la instrucción pública, lo hará apelando a los temas, autores y estrategias educativas de los escritores europeos.

El bien decir y el buen obrar

Uno de los temas que muestran este eurocentrismo con mayor claridad es la identidad entre el *buen decir* y el *buen obrar*. Y en ninguna otra novela se presenta con tanta recurrencia como en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Juan Montalvo hace que su Don Quijote corrija continuamente el habla vulgar de Sancho Panza (a partir del Capítulo II). Al tiempo que el caballero le enseña a su escudero las formas verbales castizas y el uso y significado correcto de diversas palabras y expresiones antiguas, le brinda alguna enseñanza moral relacionada con la aventura que ambos atraviesan o con la anécdota que, a propósito, se le viene a la mente. El habla vulgar de Sancho es síntoma de su ingenuidad y poco entendimiento, pero sobre todo es producto de su ignorancia, de su falta de educación. Montalvo parece afirmar a través de sus personajes, una y otra vez, que aquel que hable con esmero o corrección es por definición un hombre educado y, por lo tanto, un sujeto que conoce las reglas del buen comportamiento en sociedad. Por ejemplo, cuando el Quijote montalvino corrige a Sancho en el buen uso y significado de dos palabras, “eminente” y “vuélvamos”, y con su lección de lengua le transmite también ciertos valores cristianos: “Si algún peligro hubiese, podría él ser inminente. Eminentes son los príncipes de la Iglesia. Y quieres que nos vuélvamos: sé tú más buen cristiano, y querrás cuando más que nos volvamos” (Montalvo, 2004: 201). El conocimiento de la lengua castellana se identifica con la civilidad y la ética. Para instruir a los ciudadanos sobre el *deber ser* de la nación, tanto Montalvo cuanto Campos Coello no necesitaron inventar ninguna ficción, pues les bastó con recurrir a la tradición religiosa (la vida de San Plácido) o la tradición de la lengua materna (la vida de Don Quijote y Sancho).

Pues bien, Montalvo recurre al poema del *Mío Cid* y otros clásicos españoles en numerosas ocasiones, y no sólo como imitación de las referencias que el Quijote de Cervantes hace de las aventuras, leyendas y novelas caballerescas, sino como parte del desarrollo de las argumentaciones de los personajes o el desarrollo puntual de las acciones. Las citas al *Cid*, como en otros casos, suelen ser textuales y precisas (Montalvo, 2004: 299-300, 326), de manera que no se inspiran solamente en el gesto de Cervantes, sino que son también producto de las lecturas que Montalvo hizo directamente de obras como el *Libro de Buen Amor* (2004: 331) o las *Églogas* de Garcilaso que cita en el Capítulo XXVII (2004: 342). Esta recurrencia a la autoridad de la tradición o del canon literario español reafirma su intención hispanizante. La visión de Montalvo sobre el desarrollo de las lenguas y culturas literarias es claramente conservadora. En muy pocos casos, las fuentes directas del Quijote montalvino están por fuera del acervo hispánico, como en el caso de los *Essais* de Montaigne, que aparecen citados en el Capítulo XXVIII (2004: 339-340). Otras referencias a las literaturas no peninsulares aparecen, pero mediadas por el prestigio de pertenecer a la épica hispánica, y por hablar del momento heroico de la conquista española de América, como es el caso del Canto XX de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, también citado en la novela. Montalvo es tan hispanocentrista como cualquiera de sus rivales políticos. Como ellos, buscaba la unidad de la nación ecuatoriana en la cultura de la lengua materna heredada de la colonia española.

Al igual que sus rivales políticos, Montalvo halla en el cristianismo la principal fuente de legitimación moral. Educar equivale para él a moralizar y, por defecto, resulta lo mismo que evangelizar: enseñar lo que dictamina la palabra del dios cristiano. Esto se puede descubrir con facilidad revisando el archivo de autoridades a las que Montalvo recurre. Mucho se ha dicho de las fuentes clásicas de este autor, especialmente grecolatinas e hispánicas, pero otro de los repertorios a los que acude en busca de ejemplos para sus afirmaciones y sentencias morales es la Biblia. Cito uno pocos ejemplos: Cam, hijo de Adán, aparece referido en el Capítulo XI (2004: 252); Enoc, padre de Matusalén, aparece en el Capítulo XIII (2004: 263); los salmos son referidos en el Capítulo XII (2004: 307); David, el autor de los Salmos, y el Libro I de Samuel aparecen citados en el Capítulo XXV (2004: 322). Los personajes sagrados son para Montalvo modelos éticos y, por lo tanto, constituyen modelos de la nueva ciudadanía ecuatoriana.

Ahora bien, la abundancia de citas y referencias hace de la búsqueda de las fuentes del pensamiento de Montalvo un trabajo descomunal. A pesar de ello, Anderson Imbert se supo capaz de realizar este rastreo en los ensayos y escritos políticos del ambateño: “Montalvo solía citar por afán de lucirse. Ni leyó todos los autores que citaba ni, de los que leyó, todos influyeron en él. [...] Y hay que reconocer las fuentes por indicios evidentes (manifestaciones del mismo escritor) o por lo menos convincentes (parecidos no fortuitos).”¹⁴⁶ La cantidad y la diversidad de fuentes montalvinas revelan la actitud didáctica de su autor, y de paso nos muestran su honradez intelectual, pues “no solo cita sus fuentes sino que avisa cuando las modifica con gran libertad” (Anderson Imbert, 2002: 170). El modo que Montalvo tenía de citar y utilizar sus fuentes, no para la enseñanza de conocimientos como hizo Montaigne, sino para moralizar como hizo Chateaubriand, le hacen decir a Anderson Imbert que es precisamente este último autor francés quien más influyó en la carrera literaria del ecuatoriano:

No digo que Montalvo no leyera a estos autores, sino que probablemente los leyó con una sensibilidad de un lector de Chateaubriand. El mismo modo de agrupar artísticamente los hechos, los mismos “cuadros vivos” donde el movimiento del relato parece detenerse en busca de una postura plástica, el mismo aprovechamiento de frases al gusto romántico, la misma vibración lírica... [...] Montalvo no descubrió a Montaigne (en el sentido en que podríamos decir que Montaigne descubrió a Plutarco), sino que recibió su influencia a través de una larga descendencia. [...] Llegaba en ondas ya débiles y muy interferidas. (Anderson Imbert, 2002: 172)

Si bien se podría discutir y matizar estas afirmaciones, la forma de coleccionar conocimiento y agrupar recursos *para enseñar deleitando* parece ser una estrategia muy propia del estilo de Montalvo. Y tanto es así que aparece con fuerza en los *Capítulos... A pesar de esta dispersión de recursos, tenemos evidencias suficientes como para asegurar que la obra de Montalvo se construyó alrededor de un eje clasicista, preceptista y moralizante. Las opiniones de Montalvo acerca de la crítica literaria y el ensayo, por ejemplo,*

¹⁴⁶ Enrique Anderson Imbert, “La libertad estilística”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador*, Volumen 3, *Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 168-174. Tomado de *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, 2da. edición, Medellín, Bedout, s. f.

están repartidas a lo largo de toda la novela (y de la obra montalvina en total, por supuesto), pero tienen un peso especial en el Capítulo XXXV. Allí Montalvo se muestra como un seguidor respetuoso de los preceptistas clásicos, las autoridades académicas y los grandes autores españoles y grecolatinos que cita asiduamente: Horacio, Plutarco, Suetonio, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Bello, Cuervo, Caro, Campany, Clemencín, Galiano, y un largo etcétera. Y recordemos que el único libro que funciona como hipotexto claro y absoluto de la novela montalvina es, por supuesto, el *Quijote*. Esto ya debería decirnos suficiente sobre cómo entendía Montalvo el sentido de la autoridad literaria. El texto cervantino es el único eje de la composición artística de Montalvo, es su primordial motivo estético. Los demás textos y autores referidos por él son, más bien, elementos accesorios de su construcción moralizante. El modelo de ciudadano montalvino es el Quijote de Cervantes.

Y así como Montalvo intercala ficciones en sus ensayos y escritos políticos, su novela se abre con un largo y denso prólogo, en el que explica con mucha claridad cuál es la función social que tiene para él la ficción literaria, y cómo la escritura de una obra de tal magnitud está relacionada con sus ideas políticas, vale decir, con sus ideas sobre la nación ecuatoriana. En este extenso ensayo sobre la estética y la literatura, titulado *El Buscapié*, Montalvo también pone en relación el desarrollo de la nación con el desarrollo de la literatura: “La época del arte es la de la madurez de las naciones, dado que arte es el conjunto armónico de los conocimientos humanos recogidos en un punto y componiendo obras maestras, bien como los rayos de luz forman el fuego en los espejos ustorios. El poeta no ha menester otra sabiduría que la natura. Sabiduría natural es la idea que tenemos del Hacedor del mundo y sus portentos visibles e invisibles” (Montalvo, 2004: 116). Lo que quiere decir que a una nación desarrollada le corresponde un arte elevado; si el arte se eleva, se eleva la nación con él, parece decirnos Montalvo; pero, por su puesto, esto ocurre gracias a la sabiduría eterna de Dios. Asimismo, el desarrollo del arte es correlativo a la justicia social y la equidad, signos máximos del progreso de una sociedad: “En las naciones para las cuales la caridad es parte de la sabiduría, y no se tiene por cultas si no practican las obras de misericordia [...]” (2004: 150). Esta visión del desarrollo social, que proviene de un político liberal, no se contradice con la presencia de la religión como

un factor de cohesión social y un vehículo de legitimación moral y realización espiritual.¹⁴⁷ Por este camino, el mismo Montalvo nos conduce a una conclusión perentoria: “Nuestro ánimo ha sido disponer un libro de moral, no un *Pantagruel* para la risa, ni *Le moyen de parvenir* para gula de los sentidos: Rabelais y Richet no aciertan ni a sernos agradables, menos a servirnos de numen” (Montalvo, 2004: 169).

En suma, es la misión de la novela, como la de cualquier expresión literaria, la edificación de una sociedad justa. De ahí que Montalvo critique la novelas francesas de su época por inmorales y por influir negativamente en el buen decir de los lectores cultos y los escritores coetáneos, llenándolos de galicismos (por lo tanto, de malas costumbres). La identidad entre el buen decir y el buen obrar es una máxima que Montalvo predica tanto en el prólogo como en el cuerpo de su novela. Dice en un memorable pasaje de *El Buscapié*:

Traducidnos la *Enciclopedia*, por Dios, traducidnosla, vosotros que sois, ¡oh españoles!, tan amigos y partidarios de Rousseau, Diderot, D'Alembert, Grimm y más puntos luminosos de la gran constelación del siglo XVIII, cuya estrella polar, el hélice del infierno, es Francisco María Arouet, convertido en Voltaire por obra y gracia del demonio. Pero esos libritos, esas novelitas, esos santitos, esas estampitas de que están atestadas las librerías de Madrid y Barcelona, todo traducidito de los autorcitos más chiquitos del Parisito del día o de la noche, ¡oh!, estas chilindrinas son la vergüenza de la España moderna, la vergüenza de la América hispana. [...] estos romances cuyo protagonista ha de hacer mil trampas y picardías; estas obras magnas de comer y beber con mujeres de ruin fama; esto de no acostarse hasta las dos de la mañana, ni de levantarse hasta la doce; todo esto es escoria, amigos míos: de ella no sacaremos un gramo de oro, por mucho que seamos avisados en alquimia de la sociedad humana. (Montalvo, 2004: 174-175)

Si el realismo y naturalismo de factura francesa (como más tarde el Modernismo hispanoamericano) no caló en el Ecuador, fue porque incluso las facciones más liberales de la clase letrada eran reaccionarios tanto frente a los nuevos temas como a las nuevas actitudes narrativas; vale decir, leyeron y comprendieron a los franceses del XIX, pero ni

¹⁴⁷ Es conocida la devoción de Montalvo por la advocación de la Virgen de Baños de Agua Santa, a la que dedica un soneto de buena factura que, en palabras de Ángel Esteban, es “quizá su mejor obra poética” (Montalvo, 2004: 167).

podieron ni quisieron cultivar esa clase de novelas, sino estos otros textos intermedios y heteróclitos que estamos revisando, que son mucho más que el producto de la ausencia de una clase burguesa que consumiera novelas escritas al estilo europeo: estas narraciones son el producto de la necesidad de las clases letradas de cohesionar socialmente su entorno mediante discursos edificantes. Quizá la incipiente nación ecuatoriana no estaba lista para enfrentar el llamado a la fuga de las responsabilidades civiles y políticas, y al cuestionamiento profundo del sentido mismo de la autoridad, a los que apelaban de alguna manera el naturalismo y el realismo francés, así como las ensoñaciones de los modernistas latinoamericanos, que ya por entonces empezaban a surgir.

La novela como catecismo de lo nacional

Para entender cómo las primeras novelas ecuatorianas asumen que la función de la educación es edificar la nueva patria, es indispensable ubicarlas en el contexto de las ideas de la época. En el caso de Juan León Mera, este ejercicio es relativamente sencillo, porque el autor dejó abundantes testimonios escritos sobre sus ideas respecto a la educación y la instrucción pública. Si en algún momento su narrativa de ficción dejó resquicios por los cuales se cuele la ambigüedad, propia de todo artefacto artístico, con sus tratados, ensayos y artículos, cualquier duda se despeja. Efectivamente, la labor educadora de Mera se manifiesta en varios niveles expresivos: la ficción, el periodismo y el ensayo, pero también en textos pedagógicos que siguen la metodología didáctica de la catequesis católica, que perseguían el adoctrinamiento a los nuevos ciudadanos en la ideología nacional que se estaba construyendo. Vale citar como ejemplos *Catecismo de geografía de la República del Ecuador* (1875) y *Catecismo explicado de la Constitución de la República del Ecuador* (1894).¹⁴⁸ El primero de ellos fue escrito en pleno auge del garcianismo, en 1873, y publicado dos años después, en la caída del régimen. El segundo fue publicado en 1894, justo un año antes del triunfo alfarista, y nada menos que por la Imprenta del Clero de Quito. Pero, sin duda alguna, el texto más importante que dejó escrito Mera al respecto es *La escuela doméstica*, de 1880.

¹⁴⁸ Juan León Mera, *Catecismo de geografía de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta Nacional, 1875 (he registrado una segunda edición hecha en Guayaquil en 1884, sin pie de imprenta); y *Catecismo explicado de la Constitución de la República del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, 1894.

En este tratado, Mera distingue claramente dos nociones: la instrucción y la educación. Para la primera existe la escuela, el aparato formal del Estado, destinado a trabajar con la inteligencia de los alumnos. Para la segunda, no halla reemplazo posible: es la familia la primera formadora de la mayor cantidad posible de hijos (Mera tuvo trece): “cristianos, para el cielo; ciudadanos, para la patria”. Y es precisamente la familia, porque cree que la entrada más efectiva para el adoctrinamiento se encuentra en las emociones. La educación sentimental de la población inicia en la familia y a través de la familia se regula durante la mayor parte de la vida. A Mera también le interesa este nivel de la educación, porque allí penetra profundamente el adoctrinamiento ideológico de la Iglesia Católica de su tiempo. Una familia eficazmente adoctrinada es el complemento emocional ideal del adoctrinamiento intelectual y moral, que el clero ejerció mediante el manejo de la instrucción pública, que le fue encargada en el gobierno de García Moreno. Tan convencido estaba Mera de la necesidad de una buena educación, en los términos del catolicismo de su época, que le imputa al sistema educativo de esos días ser el responsable del estado precario de la literatura nacional. Quizás esta relación causal entre instrucción y literatura no se pueda verificar fácilmente, y no pase de ser un lugar común de la cultura ilustrada del siglo XIX; pero la visión de Mera parece ir más allá, y aquí resulta incluso un tanto progresista: en la medida en que propugna la diversificación de las profesiones, también “crítica el tradicionalismo en esta materia”.¹⁴⁹ De ahí que no cause sorpresa que la educación del proyecto modernizador del garcianismo haya desatado en gran medida el surgimiento definitivo del liberalismo capitalista:

Paradójicamente, como explica Osvaldo Hurtado en *El poder político en el Ecuador*, incluso el conservador Gabriel García Moreno había favorecido el avance hacia cierto desarrollo económico capitalista gracias, como fruto de su gobierno, a las obras públicas, el fortalecimiento de las actividades productivas, la mayor eficacia de la administración, etc. Ese desarrollo crearía las mejores condiciones para vigorizar a la vez a nuevos grupos sociales. El régimen conservador se perfilaba como un gigante con los pies de barro: aunque mantuviera su hegemonía ideológica, el poder económico de la aristocracia serrana parecía cada vez más débil frente a un poder creciente de la burguesía guayaquileña. Más aún: mientras más frágil era el sustento material, el redoblado control

¹⁴⁹ Araujo Sánchez, Diego, “Juan León Mera y la educación”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera: una visión actual*, Quito, PUCE/UASB/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 137-152.

ideológico conservador representaba el obvio movimiento del grupo dominante por reproducirse y perdurar. (Araujo Sánchez, 1995: 139)

Las familias son las *escuelas domésticas* que se convierten en el enclave de defensa del orden patriarcal católico, que había empezado a resquebrajarse luego de la muerte de García Moreno. Mera publica su *escuela doméstica* en 1880, en el periodo del llamado Progresismo, regentado en su mayoría por liberales católicos. Aquí se desnuda el elitismo del proyecto nacional de Mera que, como todo elitismo, tiende a ser discriminatorio y paternalista: Mera recomienda educar a los empleados y criados “para su estado” (Araujo, 1995: 11), con lo cual se asegura cierto inmovilismo social y la permanencia de las clases sociales, herederas del sistema colonial de castas. ¿Podemos dejar a *Cumandá* por fuera de este entramado ideológico? Más allá de la ambigüedad que le otorga su estatuto novelesco, definitivamente, no. A menudo se cita sus ínfulas liberales cuando joven y se llama entonces a matizar la actitud religiosa de Mera. Pero son sus escritos los que hablan por él. Los matices presuntamente democráticos y liberales del joven Mera son excepcionales y complementarios al conservadurismo de su vida y obra:

Los límites ideológicos de Juan León Mera no se ocultan en otra sintomática expresión de *La escuela doméstica*: “Despreciar al pueblo es injusticia y necio orgullo – escribe–; exponer a nuestros hijos al contagio de los defectos de los hijos del pueblo, es reprehensible imprudencia. Moralícemos, ilustremos al pueblo, tendámosle la mano para subirle hasta nosotros; pero guardémonos de descender hasta él”. El paternalismo no oculta la postura elitista y las connotaciones discriminatorias y racistas. (Araujo, 1995: 147)

Para Mera, como para Montalvo, el habla esmerada era síntoma de una educación de élite. Hablar con corrección era síntoma de poseer aptitudes éticas propias de la élite. Hablar bien era un pasaporte para la obtención de la ciudadanía. No todos los ecuatorianos de la época podían acceder a ese estatus privilegiado. Primero había que aprender a hablar y escribir bien el castellano, y mediante el aprendizaje de la lengua nacional, había que conocer la verdad del evangelio. ¿Es *Cumandá* un catecismo o parte de uno? Posiblemente sea excesivo afirmarlo. Sin embargo, es cierto que podría leerse como un catecismo

de los sentimientos castos, y el sacrificio total por la fe y la redención de los pecados contra el dios cristiano. Que no se nos olvide quién escribió esa novela.

Pero volvamos a *Cumandá*. Tal como sucede en el indigenismo ecuatoriano, y en gran parte del indigenismo andino y latinoamericano, la novela de Mera posee dos dimensiones, dos mundos ficticios que corren paralelos, con frecuencia se entrecruzan y se apuntalan mutuamente: “el mundo narrado y el mundo comentado por el autor” (Corrales Pascual, 1979: 126).¹⁵⁰ Estas dos dimensiones del relato de Mera concurren aparentemente hacia una sola dirección: retratar la sociedad de su época, para mostrar sus deficiencias, y a través de ellas enseñar con el ejemplo. Esta sería, según Corrales Pascual, quien sigue a Fernando Alegría en este punto, un rasgo típico de gran parte de la novela hispanoamericana:¹⁵¹ “entre los narradores ecuatorianos, hay además este segundo carácter: el de la discusión y la opinión, el juicio sobre la sociedad que retratan; pero un juicio que no se ha hecho narración, sino que aparece entre-metido en ella y 'a propósito de ella” (Corrales Pascual, 1979: 127). El especial acento sobre esta segunda dimensión novelesca, que hace del relato ecuatoriano en su mayor parte una narración política, didáctica y adoctrinadora, podría considerarse una característica fundacional de la literatura nacional ecuatoriana, que trasciende hasta mediados del siglo XX en el llamado Realismo Social, en especial en su vertiente indigenista. La forma propiamente nacional literaria de la narrativa ecuatoriana del siglo XIX se asienta entonces en esta doble dimensión (mundo narrado y mundo comentado), con un énfasis muy especial en el comentario de orden ideológico, pedagógico y adoctrinador. Tal es la herencia que recibe el relato indigenista de parte de la obra de Mera, que dominó la escena literaria ecuatoriana durante buena parte del siglo XX y que estuvo siempre vinculada a la conformación de un discurso nacional literario. El mundo comentado en la novela sería entonces la marca de agua no solo del realismo ecuatoriano del siglo XX, sino de la mayor parte de la literatura de ficción escrita en el país desde el siglo XIX: “La novela-tribuna es característica en nuestro medio literario” (Corrales Pascual, 1979: 128) y, en este sentido, Mera también es precursor y pionero de esta forma literaria nacional.

¹⁵⁰ Para designar estos casos, preferiría el término *indianismo*, ya que se puede leer como un vocablo definido por su connotación idealizante o exotizante, distinto del ánimo reivindicativo del *indigenismo*. Mientras el indianismo tiene un origen romántico, el indigenismo hunde sus raíces en el realismo y naturalismo. Por ahora, este debate terminológico no es el centro de mi atención.

¹⁵¹ Fernando Alegría, “Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad”, en *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Se podría poner una tela de duda sobre estas aseveraciones, cuestionando si en verdad estos dos mundos novelescos, el narrador y el comentado, se pueden diferenciar claramente. Se podría incluso observar que todo relato, incluso en nuestros días, utiliza estas dos estrategias de narrar y comentar. Pero la dimensión didáctica de esta novela ha sido ya probada incluso desde un punto de vista estadístico, textualmente concreto y empírico: “Al leer *Cumandá o Un drama entre salvajes* se tiene el sentimiento de que se recibe siquiera un doble mensaje: el del narrador de una bella historia de amor y de muerte; el del ensayista que a propósito de la muerte y del amor hace de geógrafo, antropólogo, filósofo de la ética y de la estética, predicador, abogado del diablo en pro de la divina Providencia y político social.”¹⁵² Simón Espinosa verificó que la dimensión del mundo comentado es mucho mayor a la del mundo narrado en la novela de Mera. Después de enlistar las formas verbales personales (los verbos conjugados) presentes en la novela, y analizarlas según la teoría de la función de los tiempos en el lenguaje de Harald Weinrich,¹⁵³ Espinosa destaca una evidencia apabullante: los comentarios del narrador se expresan mediante 4.603 formas verbales, mientras que la historia del narrador se cuenta a través de 2.810. Esto significa que la dimensión del mundo comentado en la ficción de Mera duplica la dimensión del mundo narrado. Este peso de los comentarios y opiniones en la novela de Mera le motiva a decir a Espinosa que en *Cumandá* existen en realidad dos narradores: uno omnisciente, preocupado de la verosimilitud; y otro editorial, preocupado por la religión, la política, la sociedad y la naturaleza. Aunque más adelante reconoce que “*Cumandá* con todo rigor no es una obra que conste de dos mundos superpuestos [sino más bien] un relato fuertemente editorializado” (Espinosa, 1979: 177).

Esta suerte de desdoblamiento del narrador ha sido tratada en otras lecturas,¹⁵⁴ para las cuales el narrador comentarista funciona como una proyección ficcional del autor: “Los comentarios de Mera aparecen sumamente explicativos y didácticos. Tenemos

¹⁵² Simón Espinosa Cordero, “*Cumandá* ¿Dos mundos superpuestos?”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, p. 61.

¹⁵³ Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempo en el lenguaje*, trad. De Federico Latorre, reimpresión, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁵⁴ Víctor Hugo Pontón Plaza, “*Cumandá*: el autor y sus personajes”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1979, pp. 205-237. Y también María de Lubensky, “Esclarecimiento de un problema: *Cumandá* y *Atala*”, *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Manuel Corrales Pascual (Editor), Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1979, pp. 103-118.

la sensación de ser objeto de un adoctrinamiento continuo. El autor insiste siempre en explicarnos claramente lo que él piensa sobre los diferentes temas tratados en la novela” (Lubensky, 1979: 114). Pocas obras de la tradición literaria nacional son más orgánicas del régimen político de su época, al menos en este sentido, que la obra literaria de Juan León Mera: “El escritor transfiere al narrador de la ficción el encargo de comentar sobre la naturaleza, los hechos y sus autores. Pero el narrador no lo hace directamente, sino a través de su desdoblamiento en un 'autor implícito'. [...] sus personajes no actúan por sí solos o independientemente de su 'autor': la autonomía de los personajes en *Cumandá* es nula” (Pontón, 1979: 233). En resumen, el espíritu de *Cumandá* está expresado por el dominio de una *codificación apologética* (Araujo Sánchez, 1979), que la convierte no sólo en una herramienta educativa, sino en un medio de proselitismo político.

Ahora bien, parte del mérito de este autor, por sobre el aporte de sus contemporáneos, a lo mejor se encuentre en los tipos novelescos con los cuales construye su discurso didáctico. Más allá de que se pueda criticar la estructura esquemática de sus personajes, es precisamente ese funcionamiento sencillo el que convierte su novela en un instrumento eficaz, que la tradición de la literatura nacional ecuatoriana recoge y naturaliza como signo distintivo: “La novela indigenista posterior explicitará, llegando incluso a estereotiparlos, los otros elementos de esta estructura: el cura y el oficial administrativo, que puede ser el militar y el policía, el teniente político o el juez” (Corrales, 1979: 132). Así ocurre en las novelas de Icaza y en al menos dos de las primeras novelas indigenistas o de tema indigenista del siglo XX: *Plata y bronce* de Fernando Chávez y *Agua* de Jorge Fernández, ambas de 1927. *Cumandá* es la primera en señalar la persistencia de la estructura social colonial en los primeros años de la República: “En Juan León Mera existe la crítica de tal estructura de dominación; pero es aún una crítica delicada, tenue, incluso a ratos velada” (Corrales, 1979: 134). Hay que decir además que tal hallazgo formal es en verdad un evento al que asisten otros autores latinoamericanos de la época, como la peruana Clorinda Matto de Turner, en su novela *Aves sin nido* (1889). Antes que valorar la originalidad de Mera, debemos fijarnos en su voluntad de sintonizar con las tendencias expresivas de su época, y en la influencia que tuvo incluso entre sus detractores, ya bien entrado el siglo XX. Estos son algunos de los méritos que críticos como Benjamín Carrión, por ejemplo, intentaron negarle, finalmente sin éxito.

Posturas progresistas sobre la educación

Todas las novelas que estoy revisando constituyen en distinta medida instrumentos pedagógicos, pero de entre todas ellas sobresale *Timoleón Coloma*, de Carlos R. Tobar, porque, además de ser una plataforma de la didáctica moral de la época, tiene como uno de sus temas centrales el problema de la educación. En ella el narrador plantea el problema de la instrucción pública y su vínculo con la construcción de la nación ecuatoriana, en relación con la dominación del cuerpo y la disciplina de la mente de los futuros ciudadanos. El tema de la educación en esta novela de Tobar puede leerse como un proceso de adaptación de los individuos a las reglas de la familia cristiana, la escuela católica y el Estado nacional, en un orden de progresiva sumisión. A lo largo del texto observamos el proceso de paulatina adecuación del cuerpo y la mente de los niños a las estructuras de la ley y la institucionalidad nacional. Este proceso de civilización y ciudadanización opera mediante formas de restricción y limitación de los instintos, de la barbarie o animalidad, representada en el cuerpo impulsivo del niño. El modelo de ciudadano que se muestra en la novela es todo “quietud en lugar de movimiento” (Tobar, 1984: 35). Por lo tanto, el *Timoleón Coloma* de Tobar se puede leer como un instrumento de enseñanza, pero también como un documento que critica las prácticas educativas de mediados del siglo XIX, mediante la anécdota humorística de aquel niño que aprende a ser hombre.

Así pues, esta novela muestra una pedagogía que perpetuaba el sistema de castas de la colonia, mediante la jerarquización vertical del poder desde la niñez, entre los colegas, entre los iguales: “El bullicio era producido por los decuriones y los *decuriatus*. Aquéllos tomaban la lección con gravedad magistral y contaban en los dedos los puntos, o sea, las equivocaciones del decuriato repitiendo en alta voz la palabra ¡Chito!” (Tobar, 1984: 39). Eran los mismos compañeros de clase los encargados de impartir los castigos, según ascendieran en la escala de los méritos establecidos por el maestro. En ese mismo sentido, vemos que aquella pedagogía incitaba el uso de la violencia entre los iguales: Timoleón Coloma es aporreado, linchado por sus compañeros luego de la primera clase, por haber delatado al compañero que le clavó una pluma en el trasero (Tobar, 1984: 41). Estas escenas muestran que aquella *didáctica de la dominación* aunaba el castigo físico a la humillación simbólica, para moldear la mente y el cuerpo de los estudiantes. Luego de que Timoleón no pudiera dar la primera lección correctamente: “el maestro [le señala]

asiento al fin del poyo, cerca de un chiquillo que tenía sobre la cabeza, clavado en la pared, un cartón con un burro pintado, en actitud de rebuznar y hollando libros abiertos” (Tobar, 1984: 40). Del mismo modo, el castigo físico funcionaba como un ritual de exposición y humillación pública: “Al criminal se le mandó arrodillarse en media clase; llámáronle al portero del colegio, mozo rollizo, e hicieron que éste aplicase a aquel, que repetía en todos los tonos, –¡Yo no he sido!– media docena de palmetas” (Tobar, 1984: 40). Domar la mente, controlar el cuerpo y organizar a los individuos según jerarquías sostenidas por la violencia, tales eran los principios pedagógicos.

Como consecuencia, aquella formación provocaba el adocenamiento entre los dominados y el consecuente nacimiento del espíritu de cuerpo. Gracias a la violencia ejercida por el maestro, el alumno transitaba de la corporalidad individual del niño a la corporalidad colectiva de la nación. Por ello el narrador de la novela compara a los chicos con “venados” y “soldados”, según se posicionan frente a la autoridad del maestro y la fidelidad al grupo. La anécdota de Timoleón Coloma también revela la mentalidad y el comportamiento paranoico de la autoridad educativa, cultivada con los criterios más conservadores del catolicismo de la época. De ahí que como opción de resistencia surgiera entre los alumnos la huida de clases, como salida tanto física como simbólica del ámbito de influencia de la autoridad. El niño que huye de la escuela nos recuerda la figura del forajido, desde su acepción etimológica, porque mantiene su individualidad frente al sistema represivo, saliendo del territorio nacional y convirtiéndose en su reflejo negativo: “Las obradas consistían en faltar a las oraciones matinales por quedarnos durmiendo; en escondernos a las horas de recreo para no entrar al salón, acto que ejecutábamos con todas las dificultades y sobresaltos que deben de agitar al venado perseguido por la jauría o al desertor acosado por los soldados todos del batallón” (Tobar, 1984: 48). Además, aquella pedagogía imitaba los rituales monásticos: el narrador nos cuenta que mientras los internos comían en el refectorio, un alumno de turno leía un capítulo de “Moral y urbanidad” (Tobar, 1984: 42) o cualquier otra lectura edificante como las vidas de santos, los evangelios o el catecismo. De esta forma, el espíritu de cuerpo y la obediencia a la imagen de una autoridad fuerte eran reforzadas con el ejemplo religioso de las figuras bíblicas. Los ciudadanos debían acercarse al comportamiento de los mártires católicos. La eficacia de aquella pedagogía impedía que los forajidos como Timoleón quedarán fuera del territorio nacional: más temprano que tarde, este personaje se asimila al proyecto nacional.

Esta pedagogía represiva suscitaba la pérdida súbita de la inocencia infantil, mediante eventos violentos y traumáticos como las palizas entre compañeros, o como los episodios en que los niños debían tomar partido a favor de la autoridad o en contra de ella, por mera conveniencia propia. El resultado era la sustentación de una moral maniquea, como se expone en el Capítulo III (Tobar, 1984: 43-47). Por esta razón, el personaje principal termina aliándose a su acosador, Agustín Manso, como una estrategia de supervivencia: “Quiero apuntar ahora que esta amistad me fue en extremo perjudicial: pues, para ser semejante a mi amigo y complacerle, participé en infinidad de travesuras, cosa que no se aviene mucho con la autoridad de los maestros” (Tobar, 1984: 47). Dicha alianza es por cierto transitoria, porque luego de los años Timoleón se redefine a sí mismo como el letrado que se consagra a su vocación literaria, una vez que la administración del colegio cambia de manos y Agustín Manso abandona la escuela, vale decir, cuando las estrategias y condiciones pedagógicas de la institución dejan de ser esencialmente represivas. He aquí la crítica que Tobar realiza sobre las instituciones educativas de su tiempo, que no habían terminado de abandonar las antiguas prácticas basadas en la violencia, la represión y la contención de los impulsos.

A pesar de esta denuncia o crítica social, la visión de Tobar, proyectada en su narrador protagonista, sigue siendo clasista: “el colegio produce el excelente fruto de precaver a los niños de los modales y aun vicios que, en las casas y calles, comunican los criados, serpientes de los diminutos reyes de la creación, y esos diablitos silvestres que comúnmente se crían para comida del panóptico o para carne de cañón” (Tobar, 1984: 53). En definitiva, la crítica de Tobar al sistema educativo de la nación en ciernes es muy mesurada. En su opinión, las escuelas y los colegios, con todas sus deficiencias, terminan por rescatar a los individuos de padecer otros tipos de ignorancia y violencia, que sólo se hallan en el vulgo iletrado o analfabeta. En esta narración, Tobar no encuentra en las clases bajas y populares la sabiduría ancestral que pudiera haber asistido también a la construcción de la nacionalidad ecuatoriana. La suya es una crítica a ciertos defectos del sistema, pero no una impugnación a su naturaleza excluyente. Y tanto es así que en las palabras del narrador subsiste cierta tolerancia por la máxima de “la letra con sangre entra”. Timoleón Coloma parece aceptar sin mayores remilgos que el sufrimiento es la condición de todo aprendizaje: “La letra con sangre entra, lector, ésta es ley ineludible: el novicio ha de pasar por las duras pruebas del noviciado, al recluta le caminan el cuerpo con palos

para que aprenda a marchar, al aprendiz de pianista le dislocan los dedos, al niño que va al colegio le bautizan con capoteadas y a los mujeriegos les sobrevienen mil cochinas aventuras” (Tobar, 1984: 71).

En suma, la escuela es una auténtica microsociedad, que representa a toda la sociedad ecuatoriana de la época, porque muestra la precariedad y fragilidad de las instituciones gubernamentales del Estado nacional en construcción: “es más fácil castigar las travesuras que prevenirlas, así como en la sociedad es menos difícil infringir las leyes penales que hacer guardar las morales” (Tobar, 1984: 44). Si bien Tobar critica, mediante su narrador, el carácter represivo de la educación pública que le tocó experimentar, como un símbolo de poca civilidad (de barbarie) de la sociedad ecuatoriana en su conjunto, no llega a ser un revolucionario, sino apenas un reformador. Un revolucionario opta por el cambio de las estructuras sociales más profundas; un reformador solo cambia las superestructuras del sistema, no sus bases. Por ello también los juegos infantiles aparecen como una simulación del puesto en la escala social que un día los muchachos del colegio ocuparán. Sentencia el narrador: “profetizadoras de las aptitudes y hasta del puesto social que en épocas ulteriores habían de ocupar esos pichones de ciudadanos” (Tobar, 1984: 58). Los diversos personajes aparecen como arquetipos de ciudadanos, clasificados según sus virtudes y defectos: Esparza, la viveza criolla, la astucia; “el oso Gálvez”, el político arribista que se entronca con la alta sociedad por vía de un matrimonio por interés; Javier Paz, el “comerciante paciente, laborioso y muy afortunado”, austero, ahorrador; Esparza, el oportunista; y Agustín Manso, apodado “La pulga”, el rebelde de la escuela, que muere en la más infame miseria. La sociedad clasista y excluyente persiste, y el narrador lo acepta como algo natural, independientemente de que se concentre en criticar la institución didáctica violenta que reproduce esas mismas estructuras sociales.

Por todo esto, tal vez el contenido más importante de la novela se encuentre en aquellas representaciones de la transición del cuerpo infantil al cuerpo disciplinado de la nación. Un ejemplo son los artículos que la madre de Timoleón empaca para que se los lleve al internado, porque representan la transición de la conciencia infantil, casi informe, hacia la conciencia formada por la institucionalidad nacional (Tobar, 1984: 35): Timoleón lleva en su equipaje la Gramática (“una Nebrija nueva”), la Retórica (“*Autores selectos de la más pura latinidad*”) y la Religión (“una Virgencita en marco con lentejuelas”); es decir, la tríada perfecta del proyecto nacional criollo que propugnaban los letrados como

Tobar; en otras palabras, el buen pensar, el buen hablar, el buen obrar. Esos libros son empacados junto a las medias, pantalones y calzoncillos, como un síntoma de que la conexión entre estas dimensiones de la instrucción pública estaba naturalizada. Debían hacerse parte del cuerpo, debían encarnarse en la nueva naturaleza del individuo ciudadanizado por la escuela. El cuerpo infantil debía aprender a comportarse como una máquina productora de objetos y sentidos convenientes al proyecto nacional: “los hombres no son sino piececitas del conjunto, partes del mecanismo; la voluntad individual es inútil o, en ocasiones, estorbadora, a la manera del cuerpo extraño que impide el movimiento ordenado e incesante del rodaje” (Tobar, 1984: 51-52).

Ahora bien, antes de ser “una sabrosa novela de humor”, como sugirió Rodríguez Castelo (1972: 128), o un documento sobre la edificación de la nación ecuatoriana, *Timoleón Coloma* es, principalmente, una novela de aprendizaje, tal como lo ha señalado con minuciosa exactitud Rut Román¹⁵⁵. Esa naturaleza genérica le permite, a pesar de su brevedad, construir diversos significados. Una de las estrategias discursivas que utiliza para mostrar la transición hacia la adultez, es el motivo del sueño, acompañado de la alegoría de los equinos. Esta interpretación ha sido ya sugerida en extenso por Raúl Neira (2012) y en parte por Román (2014), pero aquí la desarrollo en otras direcciones, por donde encuentro algunos significados no examinados todavía, en relación al modo en que la nación ecuatoriana aparece representada. Se trata de un motivo que pasa por tres momentos bastante claros: el sueño, la pesadilla y la ensoñación. Esta vía interpretativa habla también del proyecto progresista o reformista de Carlos R. Tobar: la nación ecuatoriana debía crecer espiritualmente y superar su primer estado de infantilismo y fragilidad espiritual. En su novela, la nación es como un niño que, además de ser disciplinado, debe convertir sus impulsos en deseos y luego transformarlos en obras; vale decir, debe llevarlos del nivel inconsciente al mundo de la conciencia y los actos voluntarios.

En primer lugar, nos encontramos en el nivel del sueño. La primera noche en el internado, Timoleón sueña con imágenes de caballos retozones, que se pueden leer como un símbolo onírico de la nostalgia del paraíso perdido, del hogar materno: “Entonces soñé, ¡armaga burla del alma en vela!, soñé con jardines, pájaros hermosos, caballos retozones,

¹⁵⁵ Rut Román, *Constelaciones de infancia*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2014.

confites y otras cosas deliciosas. Seguía a los caballos, comía los confites cuando dieron una fuerte sacudida a mi cama. Me desperté bruscamente y grité: —¡Mamáaaa!” (Tobar, 1984: 38). Podría interpretarse que en este pasaje la mente del niño no ha salido todavía del cerco protector del vientre de la madre, que no acepta todavía que el cordón umbilical se ha cortado. Este sueño infantil se puede entender como una alegoría de la nación ecuatoriana, todavía en ciernes, que anhela el pasado histórico que la ha engendrado.

En segundo lugar, aparece la pesadilla. El sueño placentero y evasivo de la primera noche en el internado, ocasionado por la nostalgia, se transforma en angustia, y los “caballos retozones” ceden paso a un “asno rebuznador” que muerde y da de coces. Este momento se podría leer como una alegoría del cambio violento y represivo que padece Timoleón: “soñé que el del burro me mordía las narices y me arrancaba y me pisoteaba el vientre, y se reía a carcajadas y se transformaba en el asno rebuznador de cartón, y me coceaba y tornaba a darme tarascadas, y se revolcaba sobre mí y me ahogaba” (Tobar, 1984: 43). En este pasaje, parece que Tobar intenta representar la nación que se distingue de su pasado, y se enfrenta a la dificultad de construirse una individualidad distintiva.

Superada aquella condición, entramos en la última etapa: la ensoñación. Este paso implica el “soñar despierto”; es decir, el llevar las soluciones del inconsciente al nivel de la plena conciencia, del ámbito del sueño al territorio de la vigilia. La imaginación de Timoleón encuentra en las figuras de las nubes a los nuevos seres, las nuevas alegorías. La solución ya no se encuentra en el interior de la conciencia, sino en las posibilidades que la realidad inmediata le plantea a la imaginación. El asno rebuznador se transforma en un grifo, símbolo onírico de la proyección espiritual: “de todo me olvidé y me figuré cabalgando en una nube que tomó la forma de esos leones (parodias de grifos) con alas, que había visto pintados en las cajas de obleas, y recorrí el cielo entero y soñé con infinidad de cosas muy vagas pero muy agradables” (Tobar, 1984: 45).

Este tránsito del sueño infantil a la pesadilla y de ella a la ensoñación se puede leer como una alegoría del crecimiento de la conciencia de la nación, que se sabe distinta de sus progenitores y empieza a proyectar un *deber ser*, que empieza a construir un porvenir propio. Si esto es así, el sueño simboliza el pasado, la pesadilla el presente, y la ensoñación, el futuro de la nación ecuatoriana que imagina Tobar a través de su personaje novelesco. Con esta cadena de alegorías, Tobar invitaba a imaginar una nación algo más abierta al mundo, algo menos constreñida por los lazos de una educación represiva.

La novela como herramienta proselitista: coyuntura y combate político

La novela ecuatoriana de mediados del siglo XIX cumplió dos funciones políticas coyunturales muy claras. De una parte, funcionó como sátira y pasquín, que los rivales políticos intercambiaron para descalificarse mutuamente. Y, de otra parte, acogió entre sus páginas la defensa de los principios ideológicos de cada bando en disputa, a la manera de un manifiesto partidista. No siempre es sencillo observar de qué manera cada novela desempeñó estas funciones, y no en todas ellas estas ocupaciones se cumplen a cabalidad. De manera que presento solo un ejemplo paradigmático de cada caso: la novela de Montalvo, leída como tribuna satírica; y la novela de Peralta, como declaración ideológica. En estas novelas, el lector puede encontrar fácilmente las posturas de sus autores sobre los asuntos políticos más urgentes de la época. Futuras reflexiones podrán hallar en otras novelas pistas suficientes sobre el ánimo que sus autores tenían, por participar en el manejo de los asuntos públicos. En mayor o menor medida, todas las novelas ecuatorianas del siglo XIX sirvieron como herramienta del proselitismo político de aquellos escritores civiles.

La novela como sátira y pasquín

De entre todas las obras analizadas en este estudio, la que más se acerca a ser una auténtica trinchera política es la novela de Montalvo. A pesar de su dislocación espacial y temporal (pues trata la anécdota de un caballero español de la baja Edad Media), no hay nada de neutral o autónomo en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Al ubicar su novela en un paisaje o ambiente caballeresco y medieval, Montalvo parecería reclamar que el origen de sus ideas sobre la moral, la religión, la política y la cultura, vale decir, sobre la nación misma, son anteriores a la herencia colonial y, por contraste, son auténticamente republicanos. Además de las ideas sobre la lengua y la cultura hispánica que defiende desde el inicio del texto, el narrador montalvino aprovecha cada ocasión que se le presenta para exponer sus ideas políticas, atacando con encono e ingenio a sus rivales.

Uno de los temas que salta de inmediato a la vista es su crítica a la acumulación de las riquezas que la Iglesia católica del siglo XIX había heredado de la Colonia, y que

había naturalizado como un derecho propio. Esta intención militante, ciertamente no se encuentra en el Quijote cervantino. Montalvo es un duro crítico del clero de su época, al que llama a reformarse y volver sobre los orígenes primitivos de la iglesia cristiana, cuando el clero estaba muy lejos todavía de intervenir en los asuntos del Estado. Estas ideas se ven con mucha claridad en el diálogo que inicia el Capítulo IX. En ese pasaje, intercambian vivamente don Quijote y un cura, y luego Sancho interrumpe con su nota de pragmatismo e ingenuidad política. En la pregunta final de Sancho y la respuesta torpe y desvergonzada del cura, se puede leer entre líneas la opinión del autor, de Montalvo, del crítico feroz de la iglesia corrupta de su tiempo:

Pues en suma, de nada sirven estos brazos y piernas preciosos, cuando hay tantas hambres que mitigar, tantos dolores que aliviar. La piedad al servicio de la caridad, es el bello y dulce misterio de la religión cristiana. –Nadie toca estas joyas, señor mío, respondió el cura: fraude sería ése, que el santo castigaría con rigor. Le gusta ver de día y de noche estas prendas de veneración, y él sabe en sus altos juicios para lo que la destina. –¿El cura tiene derecho a ellas?, tornó Sancho a preguntar. –Cuando urge la necesidad, respondió el cura, puede disponer de tres o cuatro. (Montalvo, 2004: 240)

Pero además de la defensa de ciertas ideas éticas y morales, cuyas implicaciones políticas le valieron a Montalvo exilios y persecuciones de los poderosos caudillos conservadores y otros que se definían como liberales, la novela está plagada de alusiones a sus enemigos y rivales. Tal como lo ha visto más de un crítico, los *Capítulos...* se puede leer como una sátira política, al menos, contra ciertos nombres muy específicos, que aparecen como personajes secundarios, casi siempre crueles y ridículos. Por supuesto, el más notorio es Gabriel García Moreno, que aparece en el Capítulo XI, titulado “De la temerosa aventura de la cautiva encadenada”, bajo el nombre del conde Briel de Gariza y Hua-grahuasi, “por otro nombre, el cruel Maureno” (Montalvo, 2004: 249). En la más reciente edición crítica de esta novela, el editor Ángel Esteban (2004) sigue en su nota al pie al crítico Roberto Agramonte,¹⁵⁶ quien

¹⁵⁶ Roberto Agramonte, *El panorama cultural de Montalvo*, Ambato, Biblioteca de Autores Nacionales, 1935.

sostiene con sólido fundamento que bajo la figura del conde late la imagen de Gabriel García Moreno, el presidente del Ecuador hasta 1875, adversario político de Montalvo a quien éste acusa de mantener en cautiverio a su primera esposa, dándola por muerta, para casarse con su sobrina. [...] Por otra parte, el origen de las palabras *Brial* y *Guardainfante* se encuentran en los *Cuadernos de apuntes* (I, 12) del ambateño, y adjudicados a los dos personajes, marido y mujer, de los que habla y a los que satiriza. Por último, hay otro dato que completa la sátira. El término 'Huagrahuasi' se ha formado a partir de las palabras 'wak'ra' (cuerno) y 'wasi' (casa), del quechua, es decir, 'casa de los cuernos'. (Montalvo, 2004: 249)

Esta novela se convierte así en un engranaje más de la máquina discursiva del epónimo escritor liberal. Y el combate político continúa, pues incluso los antiguos aliados de Montalvo, convertidos con el tiempo y las agitaciones políticas en rivales, merecen alguna diatriba de su parte. Tal es el caso de Pedro Fermín Cevallos, que aparece en escena cuando el Quijote montalvino dice:

–Quintiliano insinuó ya, respondió Don Quijote, que la historia nada a caballo, aludiendo a la grandeza, elegancia y rapidez que caracteriza su estilo. Ahora quisiera yo saber el nombre del famoso historiador de quien vuesa merced me ha dado noticia, por si me ocurre la oportunidad de darle una lección. –Es el gran Remingo Vulgo, señor caballero, dijo el estudiante; y no vaya vuesa merced a confundirlo con Mingo Revulgo, que éste es un cancionero de marras. –Yo sé quién es Mingo Revulgo, tornó a decir Don Quijote: conténtese vuesa merced con haberme hecho conocer a Remingo Vulgo y no se meta en biografías que no vienen al caso. (Montalvo, 2004: 305)

Esteban explica en una nota al pie la importancia histórica de este pasaje, y para nosotros el sentido político de esta referencia velada de Montalvo:

Aunque el estudiante de Teología quiere dar importancia a la figura del historiador, después de haber hablado sobre la excelencia de las Ciencias Históricas, el nombre Remingo Vulgo resulta ridículo, por la coincidencia con el autor de las coplas, y sobre todo porque el apellido remite a las gente plebeya, al pueblo ignorante, el vulgo. [...] Remingo Vulgo es también el historiador ecuatoriano Pedro Fermín Cevallos (Fermín-Remin...), también ambateño, que había sido amigo y colega liberal de Montalvo, pero

del que éste se distanció por el apoyo que Cevallos dio a García Moreno desde el momento en que comenzó a tener poder político como senador, miembro de la Real Academia de la Lengua, director de la misma, etc. Montalvo echó en cara a Cevallos ese apoyo, y también la amistad que surgió entre él y Juan León Mera, otro de los grandes enemigos de Montalvo. (Montalvo, 2004, 305)

Sin el acceso a los cuadernos de notas, los diarios y la correspondencia de Montalvo del que disponen lectores como Esteban o Agramonte, estas claves de lectura resultarían poco accesibles. Con todo, no podemos despreciar el esfuerzo creador del escritor ambateño, ni su ingenio y enorme habilidad para convertir esta novela en un testimonio de los enfrentamientos políticos de la época que le tocó vivir. Además, las intenciones de Montalvo no siempre son tan oscuras.

En el Capítulo XLVI, titulado “Qué fue lo que Don Quijote y su escudero hallaron al salir de un bosque”, el narrador de Montalvo hace morir a uno de tantos personajes secundarios que aparecen en el relato, con la particularidad de que en esta ocasión el sujeto en cuestión es un ladrón llamado Ignacio de Veintemilla:

El pobre del hombre, dijo Don Quijote, muere como ha vivido. ¿Piensas, buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes que hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos. Ignacio Jarrín... O yo sé poco, o éste es aquel famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla. En el primer lugar adonde lleguemos nos darán noticia de este ajusticiado. (Montalvo, 2004: 435)

Además de la evidente sátira contra Veintemilla, Montalvo intercala un comentario del autor, no del narrador del relato, para explicar esta alusión a la situación histórica inmediata que le tocó vivir. Dice Montalvo, en una nota al margen: “Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar. [...] Como quiera que sea, el criminal se queda en su picota, y ésta no es imitación directa del *Quijote*, pues ahorcados en árboles se hallan muchos en las novelas clásicas españolas de los siglos decimosexto y decimoséptimo” (Montalvo, 2004: 435-436). Cuando Montalvo quería dejar en claro ciertas posiciones políticas, lo hacía frontalmente.

Según Galo René Pérez, otros enemigos de Montalvo que están muy bien referidos en los *Capítulos...* son Mariano Mestanza y Juan León Mera: “No los nombra, pero los alude con tan netas referencias que para el buen conocedor de la historia de Montalvo ellos son Juan León Mera y Mariano Mestanza.”¹⁵⁷ Dice Juan Montalvo en los *Capítulos...*: “No habían andado media hora cuando a la entrada de una aldehuela se detuvieron ante un grupo de gente que entre curiosa y aterrada parecía estar contemplando un espectáculo extraordinario. Eran dos cuerpos humanos colgados en sendas horcas, vestidos hasta la cintura y de allí para arriba desnudos” (2004: 487). En efecto, los fragmentos a los que se refiere Pérez podrían ser los siguientes (falta verificar en las cartas y libros de notas del autor si en verdad Montalvo estaba pensando en sus supuestos difamadores y rivales políticos cuando escribió estos pasajes de su novela; en todo caso, queda claro que la humillación del cuerpo de los personajes novelescos, el cadáver colgado y en descomposición, es una venganza simbólica radical). Posiblemente, Mestanza esté aludido en estas palabras: “—Éste, señor, dijo uno de los mirones, fue un poetastro para quien no había cosa respetable ni en el santasantórum. [...] Fin merecido el del perverso; nadie le llora” (2004: 487). Y Juan León Mera, probablemente está retratado aquí:

Éste, señor, volvió a decir el mismo que ya había dado señas del otro malhechor, fue un viejo devoto lleno de hipocresía y perversidad. Metido en la iglesia de día y de noche, confiesa y comulga, y piensa que con esto descuenta infamias y picardías. Su oficio fue ganar la vida con la difamación pagada. [...] Y no se contenta con su oficio, su trabajo personal, sino que ha fundado una comunidad o cofradía que él dirige o gobierna, sirviendo de centro al mundo de maldades e infamias que son el comercio de su establecimiento. (Montalvo, 2004: 488)

En toda la obra de Montalvo, es muy importante la proyección de sí mismo como el prototipo del héroe romántico. De allí que aparezcan otras personas reales relacionadas con él, además de sus enemigos políticos, como Ana Elvira Bueno Yerovi, hija de dos grandes amigos que Montalvo frecuentaba en Quito antes de su último destierro (Cfr. Esteban, 2004: 311, en nota al pie). En este sentido, vale recordar cómo Montalvo se queja

¹⁵⁷ Galo René Pérez, *Vida de Juan Montalvo*, “Colección Media Luna n° 5”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003, p. 117.

de su propia situación como escritor de calidad, y condena el reconocimiento que otros tienen por sus conexiones políticas y entronques sociales. Montalvo parecía estar convencido de ser una figura heroica. Recordemos que él escribió los *Capítulos...* estando ya en el exilio y, por lo tanto, resulta natural que hiciera de este espacio literario otra trinchera contra sus rivales: “ingenios eminentes tras de comunes y acaso ruines escritores. Nandando éstos en la fama y las riquezas, víctimas de los otros de la oscuridad y por ventura de la inopia. Éstas son injusticias, atrocidades de los hombres, los cuales tienen por necesario algo de que arrepentirse, si aún es tiempo, o una gran reparación que legar a los venideros” (Montalvo, 2004: 375). Así pues, debe quedarnos en claro el sentido de la novela montalvina, en el contexto de una obra literaria avocada por completo a la militancia política y el adoctrinamiento moral. Esta novela también se ocupa, como el resto del trabajo literario de Montalvo, del estado caótico que padecía la política interna de una de las naciones latinoamericanas que se estaban edificando en el siglo XIX. La célebre frase “Mía es la gloria. ¡Mi pluma lo mató!” resume “el sentido profundo que el intelectual moderno tiene de su obra literaria. Un libro no puede acabar con un tirano, pero puede instigar a otros a hacerlo” (Esteban 2004: 25). En este sentido, *Capítulos...* constituye un escenario de las disputas políticas por la construcción del proyecto nacional.

La novela como manifiestos partidista

Del mismo modo en que podemos hallar en la biografía de Juan León Mera algún momento en su juventud en que se mostró afín a las ideas liberales, que luego combatió con encono, en las antípodas ideológicas hallamos a José Peralta, ideólogo del liberalismo radical, cuya temprana juventud estuvo determinada por su filiación conservadora. En ambos casos, asistimos a la evolución intelectual y espiritual de dos escritores que no hicieron otra cosa que responder a las urgencias políticas de sus días, participando en el debate partidista. Mal haríamos en descalificar la trayectoria de cualquiera de los dos, apelando a sus inicios literarios, y señalando las inevitables contradicciones del proceso de aprendizaje por el que todos los seres humanos atraviesan hasta encontrarse a sí mismos. En los primeros escritos de José Peralta, podemos hallar una serie de sorprendentes coincidencias con los católicos liberales e incluso con los conservadores más reaccionarios de su época. Antes de convertirse en el teórico liberal más importante del horizonte

político ecuatoriano, Peralta fue un militante de las filas conservadoras de la juventud cuencana de finales del siglo XIX, que escribía frecuentemente en sus periódicos. Y en aquellos primeros escauceos políticos, se valió de la ficción en igual medida que de la prosa periodística.

En su novela titulada *Soledad*, Peralta defiende la idea de la educación pública como agente fundador de la nación. En la carta que abre la novela, Peralta se la dedica a José Miguel Ortega, entonces decano de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad del Azuay. Peralta afirma que su antiguo profesor merece un homenaje por haberse dedicado “á la instrucción pública, fuente única del progreso patrio” (Peralta, 1885: nº 19). Con esta declaración, el escritor azuayo sitúa su novela como un artefacto educativo, didáctico. Peralta califica a los maestros de “obreros de la civilización” y al hacerlo se afilia o pretende inmiscuirse en ese grupo de fundadores de la patria. La dimensión didáctica de la novela de Peralta se evidencia en las notas al pie de página, mediante las cuales intenta demostrar a sus lectores la importancia de la cultura letrada, y les informa sobre las fuentes autorizadas de las que se valió para construir su ficción. De esta forma, aclara que su propósito es educar y persuadir, mediante el entretenimiento que brinda la ficción literaria, sobre el peligro que entraña la presencia de quienes se consideraba los mayores enemigos de la iglesia católica: las logias masónicas. Por un lado, el narrador de Peralta explica la terminología con que describe los ritos masónicos (Peralta, 1885: nº 20, 24 y 25); y, por otro, demuestra de qué fuentes autorizadas se ha valido para crear su ficción (Peralta, 1885: nº 24). En novelas como esta, instrucción pública y proselitismo político se confunden como el haz y el envés de un mismo alfanje ideológico.

Para comprender la eficacia proselitista de esta obra, debemos observar en primer lugar ciertas estrategias narrativas que la componen. Las más evidentes son los diálogos de tono melodramático, propios de la novela folletinesca, así como alguna referencia específicamente romántica: la alusión a una pieza musical de *Hernani* (Peralta, 1885: nº 21). El melodrama ocurre con mayor claridad en los diálogos entre los hermanos Julio y Carolina (Peralta, 1885: nº 27) y entre los amantes Soledad y Ricardo (Peralta, 1885: nº 38). Al apelar primero a la sentimentalidad antes que al intelecto de los lectores, Peralta pretende persuadirlos por la vía más rápida del peligro que los enemigos del catolicismo representan para la sociedad de su tiempo. Con el gesto de editar con notas al pie su novela, desubica continuamente al lector de su contrato con la ficción y lo devuelve a la

realidad que intenta representar críticamente. Mediante estas explicaciones, Peralta afirma que la suya no es una invención artística solamente, sino un retrato fiel de una peligrosa realidad sobre la que intenta aleccionar al lector:

No se crea que a fuer de novelistas, hemos inventado algo. Los autores citados y, además, Hammer y otros, presentan a la masonería tal cual es. Nuestra opinión respecto de las sociedades secretas es que son perniciosas á toda religión, por ser esencialmente ateas, y á toda república por anarquistas. Los Masones del Perú, que han protestado contra la encíclica de León XIII, no son, sin duda, *iniciados*, y si lo son, la *protesta* es hipócrita. (Peralta, 1885: nº 24)

A estas continuas aclaraciones y comentarios, se suman las estructuras apelativas y las llamadas de atención del narrador, mediante las cuales Peralta imprime al texto un tono teatral. Con estas continuas acotaciones al margen, que poco o nada contribuyen al desarrollo de la anécdota novelesca, el narrador de *Soledad* llama la atención del lector sobre algunos asuntos acerca de los cuales debería reflexionar. Resalto algunos de estos momentos apelativos en esta lista: “El día, *saben nuestros lectores*, cuán pesado, cuán amargo fué para la pobre niña!” (Peralta, 1885: nº 22); “Se levantaron ambas amigas a la vez: Soledad tomó una bujía, y se dirigieron al salón, *que ya conocen nuestros lectores*” (1885: nº 23); “Dos masones se dirigen por entre las sombras, por la galería llamada *del Destino*, como fantasmas evocados por una sibila. / *Sigámosles*” (1885: nº 25); “Dejemos el teatro, que hemos recorridos durante la noche, y *penetremos* en una hermosa casa [...] *No detengamos* la planta ni en los embaldosados patios ni en las suntuosas galerías; *sigamos*, hasta el gabinete del desgraciado amante de Soledad” (1885: nº 27).

Estas llamadas de atención al lector, propias de un narrador apelativo y didáctico, ponen en evidencia que este breve texto narrativo posee cualidades propiamente novelescas. Además de estos cambios de puntos de vista y focalización, observamos varias anticipaciones o prolepsis, que construyen una intriga que alterna momentos climáticos y anticlimáticos, que, si bien complejizan el desarrollo de la trama, la vuelven más seductora e interesante: “—¿No está la dicha en amar y ser amada?... No me adora Ricardo?... ¡Ah yo á lo menos seré feliz! —se decía la pobre joven. / *La infeliz se equivocaba*” (Peralta, 1885: nº 23); “Este abrazo de la agonía, *fué la última promesa de fidelidad y amor*, que recibió la desolada virgen, se puede decir, al borde mismo del sepulcro” (1885: nº 38).

Asimismo, las cartas que recibe el personaje Ricardo Bolzani de parte del misterioso Caballero de Kadosh (Peralta, 1885: n° 39 y 40) sirven para mantener la atención del lector. En suma, la capacidad educativa de esta novela responde a los procedimientos propios del género folletinesco: en primer lugar, el suspenso con el que se cierran casi todos los capítulos; en segundo lugar, la truculencia de algunas de las acciones; y en tercer lugar, la intriga que se crea con estas estrategias (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2012: 84): “Los propósitos primarios de la intencionalidad de la novela de folletín eran: el entretenimiento y la distracción; pero también se intentaba persuadir al ejercer influencia sobre el lector en un determinado ángulo social o tema” (Rodríguez-Arenas, 2012: 102).

Pero todo esto no lo vieron con claridad sus críticos, que se limitaron a la diatriba (Manuel J. Calle) o al elogio (Vicente Cordero Estrella), con igual dosis de frivolidad (Cfr. Rodríguez-Arenas, 2012: 82). Ahora bien, de las pocas lecturas que existen de este texto, resalta aquella que afirma: “En los inicios románticos y costumbristas de la novela en el Ecuador, asoma por allí, una novela de José Peralta, que, fiel a la moda de la época, tiene nombre femenino, *Soledad*, pero evidentemente merece un modestísimo segundo plano en el contexto de las grandes obras filosóficas y políticas que escribió el pensador azuayo.”¹⁵⁸ Pese a todo, es claro que a José Peralta le interesaba más el efecto de su texto sobre los posibles lectores, que las formas estéticas que lograra con su escritura. Con su relato *Soledad*, José Peralta no escribió solamente una herramienta didáctica; elaboró, sobre todo, un instrumento de expresión política.

La novela como suplemento de la Historia nacional

Además de construir modelos de ciudadanía, retratar las costumbres de los habitantes, constituirse en instrumentos de la instrucción pública y servir de plataformas para el combate político, las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX funcionaron como suplementos de la Historia Nacional. En ellas encontramos realidades que el discurso histórico no podía representar, fuera porque no se habían encontrado todavía suficientes

¹⁵⁸ Felipe Aguilar, “Novela, sin novelistas”, en *Universidad Verdad*, Revista de la Universidad del Azuay, n° 43, agosto de 2007, p. 113. Citado por Rodríguez-Arenas, *Op. cit.*, p. 83.

evidencias arqueológicas o documentales para sustentar el origen de la nación, fuera porque tales evidencias jamás existieron, o fuera porque no había pasado el tiempo suficiente como para que tales pruebas de la existencia de la nación ecuatoriana se forjaran. Aquellos vacíos podían muy bien suplirse a partir de leyendas, mitos y tradiciones populares, que tuvieran la capacidad de proyectar la nación hacia el futuro. Y es cierto que algunos de estos escritores llevaron a cabo la tarea de recopilar, reinterpretar, e incluso inventar esas tradiciones necesarias para el proyecto nacional, especialmente a través de los periódicos y revistas de la época (Mera, Campos, Peralta). No obstante, todos se concentraron en imaginar a través de sus novelas la sensibilidad de los protagonistas de los grandes sucesos nacionales, que la Historia por sí sola no podía explicar. El sustrato popular quedó relegado en sus ficciones a ser un complemento de las anécdotas que inventaron. Con todo, estas novelas constituyeron verdaderos relatos fundacionales, tanto como lo fueron los discursos históricos y jurídicos, porque construyeron, reconstruyeron o inventaron una parte del origen de la nación, y porque elaboraron literariamente las pruebas mismas acerca de su existencia.

Una vez más, no es raro encontrar en el siglo XIX textos que recopilen las tradiciones orales de los pueblos ancestrales ecuatorianos, como una muestra del paisaje cultural que debía ser evangelizado, hispanizado e incorporado al proyecto nacional criollo. Pero en las novelas, los protagonistas de la historia no pertenecen al pueblo llano, sino a las élites sociales de aquella época. Por ello también algunas de las primeras novelas están ambientadas en los momentos históricos paradigmáticos para las élites sociales de entonces. El alcance conceptual de este “suplemento” de la Historia Nacional ya fue explicado en el primer capítulo, cuando discutimos “La novela como discurso fundacional de la nación ecuatoriana”. Valga la oportunidad para reafirmar y ejemplificar el sentido de estos relatos ficticios respecto de la Historia oficial. Sirvieron para inventar la tradición nacional, allí donde otros discursos fundacionales no llegaron, mediante dos estrategias claras: la valoración emocional de los hechos más conocidos de la Historia y el levantamiento de información adicional sobre algunos eventos marginales pero significativos, por supuesto, desde la perspectiva de las clases dominantes.

Incluso una novela tan cercana a la literatura fantástica como *El hombre de las ruinas...*, de Salazar Arboleda, está ambientada en el medio de un acontecimiento histórico preciso, que completa y valora emocionalmente: el terremoto de Ibarra de 1868. Esta

ubicación temporal de la anécdota novelesca es un recurso retórico que llama la atención de los lectores sobre el sentido religioso de la trama, pero que también cubre un vacío dejado por los textos oficiales de la Historia ecuatoriana: los sentimientos que provocó aquella catástrofe natural, y las consecuentes actitudes religiosas que los líderes de entonces adoptaron, para alzar la moral de aquella comunidad disgregada simbólica y emocionalmente por la tragedia. Es evidente que casi todas las novelas ecuatorianas del siglo XIX pueden leerse como suplementos de la Historia, sobre todo de los contenidos emocionales que la disciplina histórica no siempre retrata eficazmente, pero en esta ocasión me detendré solamente en aquellas cuya intención de corregirla o completarla es más evidente, sea porque consignan explícitamente sus referentes, o sea porque analizan algún suceso poco conocido. En primer lugar, me fijaré en aquellas novelas que nos brindan entradas alternativas a la Historia oficial del Ecuador, porque presentan hechos inéditos o poco conocidos, o los reinterpretan desde un punto de vista moral. En segundo lugar, observaré aquellas novelas que valoran emocionalmente algunos de los sucesos más célebres de la Historia nacional, con el fin de suscitar en los lectores una identificación más patética que intelectual con la aparición y desarrollo de la nación ecuatoriana.

Algunas entradas alternativas a la Historia nacional

Recordemos que la primera novela que aparece en el Ecuador del siglo XIX es también la primera que habla directamente de un capítulo de la historia del país. *El pirata del Guayas*, escrita por Manuel Bilbao, está ambientada en el gobierno de Urbina. En ella se retrata el ambiente de temor ante la amenaza de que Juan José Flores regresara del exilio a recuperar violentamente el poder, luego de que fuera depuesto en 1845. Tal ambiente de zozobra es el marco ideal para esta novela de aventuras de tema pirático. En esta novela, como en varias de las novelas posteriores (de Salazar Arboleda, Campos Coello o Pozo Monsalve), se mezclan diversas actitudes, estrategias y géneros narrativos, en una maniobra discursiva propia del género novelesco, que Mijail Bajtín denominó “géneros intercalados” (1989). Efectivamente, la ambientación histórica hace que esta novela sea un híbrido entre novela pirática de aventuras, novela de tesis política y novela histórica. El caso de los piratas retratados en la trama fue real; el héroe, llamado Bruno, se llamó en realidad Briones. A partir del Capítulo X de la tercera parte, la gesta de los

personajes novelescos se vincula con los últimos intentos de Flores por retomar el poder, mediante una incursión marítima que pretendía tomar el Golfo del Guayas y el puerto principal. En este resquicio histórico, el narrador inventa que, una vez capturado por las autoridades, el personaje novelesco Bruno (sucedáneo del pirata real Briones), quien había secuestrado un ballenero para huir de su prisión en la isla Floreana, arguyó en su favor el haber estado luchando contra los sicarios floreanistas. Más allá del valor ficticio o especulativo de la novela de Bilbao, el historiador Ángel Emilio Hidalgo confirma que los datos históricos que utilizó el escritor chileno son fidedignos y resalta la percepción popular de que Manuel Briones era visto como un auténtico héroe, que se enfrentó al poder de los criollos urbanos, que lo habían despreciado por su origen humilde y campesino (Hidalgo, 2014).

Lo que más sorprende de esta historia es que hasta el más descalificado de los delincuentes arguyera en favor de sus actos pendencieros la causa patriótica. Lo que no ha dicho la Historia nacional, o lo ha dicho muy débilmente, lo dice con convicción la novela. El sentimiento nacional tenía raíces profundas en las bases populares y se manifestaba en la admiración hacia ciertas figuras heroicas, o antiheroicas como en el caso del pirata Bruno. Bilbao también nos cuenta que algunos de estos forajidos actuaban por iniciativa propia, corrigiendo, al margen de la ley, las injusticias que provocaba una sociedad clasista, racista, rígidamente estamentaria. Ante los ojos del pueblo, el pirata se convierte en un justiciero, mientras que ante los ojos del Estado es simplemente un criminal. De allí se entiende que la autoridad civil de entonces no haya aceptado su contingente, potencialmente beneficioso para combatir al invasor. La novela suple este vacío dejado por la Historia oficial, concentrada en la figura de los próceres: los forajidos y marginales también fueron, a su manera, agentes de construcción del proyecto nacional.

En otras novelas encontramos este mismo valor suplementario. Si bien en *La emancipada* de Miguel Riofrío las referencias al tiempo histórico no son tan precisas como en la novela de Manuel Bilbao, el retrato del ambiente moral es muy exacto. La Historia oficial apenas ha empezado a reflexionar sobre esos resquicios históricos, que el personaje Rosaura ha representado con solvencia. En la obra de Riofrío podemos ver claramente que el cambio político de la Independencia de América no significó para la mayoría de su población (especialmente las mujeres, los indígenas y negros) un auténtico

cambio de régimen, sino apenas un cambio de manos entre gobernantes. En este contexto, que determina la situación subordinada de Rosaura, la Iglesia Católica no había perdido su enorme poder sobre los cuerpos y las conciencias de los habitantes, pues estaba ligada a la formación de los nuevos ciudadanos a través de la educación. Estado e Iglesia administraban los afectos de hombres y mujeres. El Patronato que el Vaticano concedió a la corona española había impedido un auténtico contacto de las iglesias hispanoamericanas con Roma. El Estado colonial primero y luego el Estado nacional nombraba a los obispos y ratificaba el nombramiento de los párrocos. Esta situación, que pudo revertirse con la independencia de España, se reprodujo con los concordatos como el firmado en la época de García Moreno. El tipo de manejo político y la afiliación entre Estado nacional e Iglesia local replicó las estructuras coloniales. En última instancia, las emociones que conducen a Rosaura al suicidio son resultado de ese mecanismo de control de raigambre colonial. Las mujeres no ejercían la soberanía sobre su cuerpo, y esa parte de la realidad empezó a contarla la novela mucho antes que la Historia. Un valor suplementario muy claro de *La emancipada* es precisamente este: la relación de la historia de los afectos, sobre todo de los marginados, específicamente, de las mujeres.

Es cierto que la firma de los concordatos sirvió para apuntalar el poder del precario Estado nacional con el poder reconocido de la iglesia local, que además poseía un enorme poderío económico en comparación con el gobierno de las nacientes repúblicas, casi sin presupuesto ni capacidad de gestión fiscal. Pero también es cierto que cuando el patronato regio fue sustituido por el patronato estatal, se produjo un cisma al interior de la iglesia local: muchos clérigos conservadores apoyaron a los realistas en la Independencia y muchos otros se resistieron a perder su poder en las primeras décadas republicanas, hasta el punto de promover conflictos internos, que sobrepasaron el ámbito religioso. En definitiva, los clérigos mantuvieron el poder que tenían sobre la población local, especialmente los párrocos de los pueblos chicos. En la novela de Riofrío se puede ver claramente que el cura del pueblo tiene una enorme influencia sobre el teniente político y los terratenientes del lugar. El párroco aparece como un regulador de los afectos personales: aprueba aquellos que le resultan convenientes, y censura aquellos que no lo son. La estructura toda del Estado nacional se refleja en el pequeño pueblo de Rosaura. La macrohistoria nacional se transforma, por obra y arte de la ficción novelesca, en microhistoria local y, en el caso de la novela de Riofrío, en microhistoria personal: es como si toda la historia de la nación

se condensara en la anécdota de una mujer que se emancipa de su padre y su marido, para gobernar su cuerpo, para administrar sus propias emociones.

Por estas razones, la novela de Riofrío es también un suplemento sobre la historia del matrimonio en el Ecuador, y una revisión sobre su sentido predominantemente económico, antes que espiritual o religioso. El casamiento por arreglo que dispone para ella el padre de Rosaura es signo de la situación subordinada de la mujer, como bien anotó Terán Najas (2010), pero también la expresión más concreta de un determinado régimen económico. Mediante el matrimonio, la mujer permanecía bajo la tutela masculina durante toda su vida: sus bienes eran administrados primero por el padre y luego por el marido. La mujer misma se convertía en un bien intercambiable entre familias. Al quitarle a Rosaura la fortuna que hereda de su madre, el padre anula la autonomía económica de su hija, y se convierte en el único sujeto autorizado para administrar la economía familiar. El matrimonio arreglado era un modo de perpetuar el patriarcado mediante la herencia a los hijos legítimos por parte del padre. En el matrimonio católico del siglo XIX, todo giraba alrededor de los intereses de la familia paterna, tal como lo había sido en el tiempo de la Colonia, incluso en la diferencia de edad entre los cónyuges. Recordemos que el prometido de Rosaura es mucho mayor que ella: “los españoles trataban de casarse con adolescentes, porque mientras más jóvenes fueran las mujeres, mayor era el tiempo disponible para aumentar la descendencia. El derecho civil y canónico llegó a autorizar el casamiento a las niñas de doce años” (Rodríguez-Arenas, 2009: xxxiv). Tan cierto es el cariz económico del matrimonio en esa época, que incluso se puede verificar en la división del trabajo por sexos. Las mujeres debían cocinar, parir y cuidar a la mayor cantidad posible de hijos, para poblar con ellos las grandes extensiones del territorio americano. Aquel régimen patriarcal respondió a razones económicas, además de las culturales y políticas. *La emancipada* de Riofrío retrató esta realidad social mucho antes que cualquier libro de Historia ecuatoriana.

No todos los vacíos dejados por la Historia requieren de un trabajo interpretativo tan abstracto o complejo. Algunas ficciones literarias simplemente añaden colores emotivos a los eventos fundacionales de la nación, brindándonos detalles personales de los protagonistas. Así mismo, algunas novelas utilizan aquellos elementos para reivindicar la imagen de los ecuatorianos hacia afuera o adentro del territorio nacional. Tal podría ser

el caso de *La muerte de Seniergues*, de Manuel Coronel, que nos cuenta las circunstancias específicas de la muerte del cirujano de la Compañía Académica francesa que llegó al país en 1736, para medir un arco de meridiano bajo la línea ecuatorial. El médico Juan Seniergues murió en manos de una multitud que lo linchó, algún día entre los meses de agosto y septiembre de 1739, en la ciudad de Cuenca. Pero el relato del acontecimiento ocupa algo menos de la mitad del libro: las digresiones, los diálogos y las ambientaciones se llevan la mayor parte, junto con los comentarios a pie de página, en los que encontramos declaradas las intenciones políticas y educativas del novelista.

En el prólogo a la tercera edición (1906), el autor confiesa que escribió su “ensayo” o “leyenda” con el objetivo de aclarar lo que se dijo en España y Francia, una vez calmados los ánimos. Nos asegura a los lectores que su relato tiene como fuente principal el proceso judicial que se siguió para esclarecer la muerte de Seniergues. Es así como esta narración, al borde de la veracidad histórica, encuentra en la verosimilitud novelesca su justificación ética: se propone narrar lo que la Historia y la Jurisprudencia no han dicho sobre aquellos sucesos que dibujan la imagen de los ecuatorianos en el mundo. Su objetivo es aclarar los malentendidos que pudieran afectarlos. Coronel escribió su novela hacia el interior de la nación, para acallar las voces extranjeras que desprestigiaban a los ecuatorianos pintándolos como bárbaros, sin ningún matiz. Por estas razones, *La muerte de Seniergues* constituye un suplemento histórico. Además de completar el discurso de la Historia del Ecuador, algunas novelas del siglo XIX también intentan corregirla.

En el prólogo de 1906, Coronel nos advierte también que la segunda edición de su novela, corregida y aumentada, empezó a publicarse en la sección de folletín del periódico *El Pichincha* de Quito, en 1876, durante la presidencia de Antonio Borrero. También nos explica que no pudo terminar de publicarla, debido a la sangrienta llegada al poder de Ignacio de Veintemilla, en agosto de ese mismo año. Asimismo, nos asegura que los borradores del resto de la obra, y hasta el último ejemplar de la primera edición (1871) que tenía en su poder, se perdieron en el tráfago de la contienda. Afortunadamente, su amigo Mariano Pardo García era poseedor de un ejemplar del periódico *El Porvenir* de 1871, de tal suerte que Coronel obtuvo las fuentes necesarias para volver a escribir su relato. Este escritor se animó a culminar su proyecto, con motivo de la visita de una nueva misión geodésica francesa, que pasó por el país en 1906, con la intención de verificar los cálculos de sus antecesores del siglo XVIII. Coronel publica de nuevo su novela, esta vez

completa, para “conmemorar” la visita de los europeos en el siglo XX, pero también para matizar la historia que se había hecho popular en Europa.

La muerte de Seniergues inicia con un diálogo entre las hermanas Amelia y Clotilde, que preparan con sus amigos y familiares un paseo a las praderas de Tarqui, ubicadas en las afueras de Cuenca. Llegados a la entrada de la planicie, Clotilde divisa una columna, que a manera de lápida u obelisco conmemora el final de la tarea de la Misión Geodésica. Dicha locación sería el destino final de su paseo. El relato de la muerte de Seniergues aparecerá varios capítulos después, como una leyenda que uno de los personajes, Cifuentes, narra a sus compañeros de viaje. La trama histórica está enmarcada por un romance (entre Clotilde, Amelia y un pretendiente), que nunca se termina de contar. Este marco narrativo es en realidad un anzuelo para captar la atención de los lectores de novelas de ese tiempo, más habituados a los romances que a los relatos históricos.

Una vez llegados a la cima donde se ubicaba el obelisco, los paseantes pueden distinguir el lugar donde ocurrió la batalla de Tarqui. Amelia observa con atención la inscripción en latín sobre la mencionada columna, que el narrador traduce en una nota al pie de página: “El año de 1856, el Gobernador de la provincia y el consejo municipal de Cuenca, bajo la Presidencia del General Urbina, y en honor del pueblo Azuayo, repusieron esta lápida que fue colocada por las académicos franceses Bouguer y La-Condamine, en 1742, y sustraída por Caldas en 1804” (Coronel, 1906: 16). La piedra original había sido encontrada fuera del sitio donde la dejaron los franceses, y, años después, el sabio neogranadino Caldas, indignado por la profanación que sufriera el monumento, lo restauró y se lo llevó a Colombia. Con el tiempo, el obelisco se extravió para siempre. Este descubrimiento es el pretexto para la entrada de Cifuentes, como segundo narrador, que empieza la historia de Seniergues en el capítulo V. Este segundo narrador nos explica que extrajo la anécdota de su historia de ciertos apuntes privados del jesuita Félix Moreno, en cuyos brazos había muerto el afamado médico francés.

Ocurrió que Seniergues frecuentaba mucho la casa de Manuela Quezada, una hermosa dama cuencana, conocida como la Cusinga, para atender a su padre enfermo. Esta estrecha relación motivó los rumores del amancebamiento entre la Quezada y Seniergues, y fue la primera causa de escándalo entre la conservadora sociedad cuencana. A este suceso le siguió la muerte de una niña enferma de dispepsia, a quien Seniergues le había

prescrito una receta magistral de bismuto, que el cura boticario no supo preparar adecuadamente y mezcló con opio. Los rumores atribuyeron la muerte de la muchacha a las brujerías del médico francés, y el odio del pueblo hacia él siguió creciendo. Entre tanto, los lectores nos enteramos de que la Quezada había estado prometida en matrimonio a Diego León, quien finalmente no cumplió el compromiso y se casó con la hija del alcalde de la ciudad. Para alivianar las tensiones entre las familias y en compensación por lo ocurrido, León había regalado a Manuela una dote de valiosas joyas. Pero sucedió que un esclavo de don Diego irrumpió en el domicilio de los Quezadas para sustraerse las joyas, aduciendo que pertenecían en realidad a la Catedral de Cuenca, y que la Cusinga las había robado.

La amistad que Seniergues profesaba por los Quezadas le impulsó a retar a León a un duelo, para lavar la afrenta cometida, pero el imputado engañó al francés y nunca asistió a la cita. En parte para encontrarse con León y en parte para desafiar las habladurías del populacho, Seniergues se presentó en el coso taurino donde se festejaba a la Virgen de la Nieves de San Sebastián, en compañía de la Cusinga. Una vez sentados en los graderíos, el médico francés logró ver en la arena a León y sus amigos, y se acercó para pedir la satisfacción de su demanda, con espada en mano, pero en ese momento intervino el alcalde e impidió que se derramara sangre. Una vez iniciada la fiesta, empezó a correr en los graderíos el rumor de que los franceses querían matar a la gente decente de la ciudad, y de que don Diego había caído herido. Así pues, finalizada la primera parte de la celebración, los geodésicos y sus acompañantes, entre ellos los Quezadas, recibieron insultos y amenazas, que terminaron en el linchamiento de Seniergues. A duras penas, el médico llegó a la casa vecina de un amigo. Unos días después, murió como consecuencia de sus heridas.

El personaje-narrador no sólo nos informa de la suerte de Seniergues, sino que también se toma su tiempo para nombrar y caracterizar a los miembros de la misión geodésica, incluidos los ecuatorianos, de entre quienes destaca a Pedro Vicente Maldonado, el geógrafo que levantó el primer mapa del país. El narrador nos muestra un largo diálogo entre los sabios, que tuvo lugar en la hacienda de Sempértegui, donde los geodésicos franceses decidieron aplazar la fiesta de colocación de las lápidas conmemorativas del final de su misión, para asistir a la velada taurina con los Quezadas. El lector “escucha” en “sus propias palabras” a La Condamine, Antonio de Ulloa, Juscién y Pedro Vicente

Maldonado, disertar por turnos sobre la ciencia, la filosofía y la naturaleza americana. De este modo, Coronel pinta el ambiente ilustrado en que se desenvolvían las élites criollas del siglo XVIII, y con ello enfatiza la existencia de gente “civilizada” en el Ecuador.

El texto de la novela termina con el final del paseo de las hermanas Amelia y Clotilde y sus compañeros. Antes de regresar a Cuenca, el doctor Cifuentes anima a todos a subir a la colina de Turi, en donde, ante la vista del atardecer, recita una oda de alabanza al valle de Cuenca. Es así como todos los amoríos que sirvieron de marco e introducción de la novela se quedan sin resolver. El objetivo de Coronel se ha cumplido. El tema del romance, como advertimos, es apenas la carnada que necesitaba para llamar la atención de los lectores de su época, posiblemente más habituados a leer novelas románticas que relatos históricos. Las abundantes digresiones son en realidad una estrategia retórica que nos recuerda que las primeras novelas del siglo XIX tenían objetivos educativos y políticos muy precisos. Coronel ha reivindicado la imagen de los cuencanos. Ha hecho ver que, además de la plebe inculta, existió también gente ilustrada y pueblo solidario con los necesitados.

Gracias a este recuento histórico, la planicie de Tarqui, más que un escenario novelesco, se convierte en un espacio simbólico: una parte del origen de la nación ecuatoriana se encuentra en aquellos campos, porque allí las tropas colombianas vencieron a los invasores peruanos, y porque por allí pasaron los ilustrados cuyas ideas auparon la Independencia. Coronel no es solamente un escritor de ficción, es sobre todo un político que interviene activamente en la construcción del ideario nacional. En una extensa nota a pie de página (Coronel, 1906: 27-28), nos explica que él mismo participó como testigo de la comisión que intentó reponer la lápida devuelta por Colombia en el gobierno de Caamaño. En aquella ocasión, gracias a la ayuda de Juan Bautista Mentem, profesor de la Escuela Politécnica y director del Observatorio Astronómico de Quito, se pudo constatar que la piedra devuelta tenía enormes errores históricos y científicos: o aquella lápida no había sido construida por los académicos, sino por algún aficionado, o había sido abandonada por defectuosa, y en esas condiciones la encontró Caldas cuando se la llevó a Colombia en 1804. En cualquier caso, la lápida de los geodésicos no fue restituida. La que observan Amelia, Clotilde y sus compañeros, es apenas un objeto conmemorativo sin valor científico. La autenticidad de aquella piedra fundacional de la nación no se puede comprobar.

En 1906, siendo presidente de la Corte Superior de Cuenca, Coronel tuvo la ocasión de preguntar a los nuevos geodésicos si venían a verificar las mediciones de La Condamine y su equipo. Recibió como respuesta que ellos habían escogido otro meridiano, pues no les interesaba el restablecimiento del punto exacto del hito que señalaba en Tarqui el paso de la comitiva de 1736. Coronel lamenta que tal evidencia arqueológica no se hubiera restituido, como sí ocurrió con las pirámides de Oyambaro y Carburo. En cualquier caso, lo más relevante para nuestra reflexión ha sido demostrar que Coronel intentó completar y corregir minuciosamente una pequeña parte de la Historia nacional, desde la localidad provincial y al margen de los discursos totalizadores y centralistas, que hallan en Quito y su zona de influencia la fuente primordial de la nacionalidad. Su investigación llega por momentos a tal grado de detalle que, en una de las notas a pie de página (Coronel, 1906: 42-43), se anima a corregir a Juan Montalvo, cuando aclara que la cruz de piedra ubicada por entonces sobre el Pichincha era un testimonio de la medición geodésica francesa, y no la Cruz de Piedra que luego se encontraba en el patio principal del Hospicio de Quito, en el tiempo de Jerónimo Carrión, como aseguraba el escritor ambateño.¹⁵⁹ En *La muerte de Seniergues*, comprobamos que la Historia nacional se edifica también sobre objetos y lugares, posiblemente irrelevantes, cuyo significado patriótico proviene exclusivamente de la voluntad de un pequeño puñado de letrados fundadores.

En varias de estas novelas, los límites entre historia y ficción tienden a disolverse. Con mucha habilidad, algunos autores evitan calificar sus narraciones de novelas y prefieren catalogarlas como “leyendas”, con el fin de ubicarlas a medio camino entre la historia y la ficción, y con ello ganar por partida doble. Tal es el caso de *Naya o la Chape-tona*, de Manuel Belisario Moreno, subtitulada deliberadamente por su autor como “Leyenda tradicional”. Al estar ambientada en el siglo XVI, en plena época de las primeras avanzadas colonizadoras que salían desde la sierra andina hacia la Amazonia, el narrador crea un ambiente legendario, cuya heroicidad radica en los méritos de los misioneros defensores de la fe cristiana. Gracias a su lejanía con respecto a la época en que vivió Moreno, esta ubicación cronológica lo libra de compromisos explícitos con su contexto inmediato. A pesar de este esfuerzo, se sabe que Moreno no pudo publicar su novela sino

¹⁵⁹ Juan Montalvo, *El Regenerador*, n° 3, 7 de agosto de 1876, p. 42.

muchos años después de haberla escrito (Cfr. Aguirre: 2009), debido a la frontal defensa del papel evangelizador de la mujer que muestra la anécdota, y que constituyó un llamado de atención a la Iglesia Católica ecuatoriana para que regresara a su misión religiosa, y abandonara su papel beligerante en los asuntos políticos del Estado.

Hay que decir también que el papel del varón, como líder natural de la Iglesia, queda muy disminuido frente a la valentía que demuestra la heroína legendaria recreada en la novela. Esta postura le valió a Moreno la oposición de la cúpula eclesiástica, en una época en la que el cuestionamiento a la autoridad moral de los líderes de la Iglesia, todos ellos varones, implicaba un desacato a la figura de la autoridad. Esta novela es interesante también como un ejemplo excepcional de disidencia ideológica desde las filas del clero. Y, por si fuera poco, esta novela publicita una parte poco conocida de la historia de las provincias ecuatorianas de Loja y Zamora. Ya conocemos el origen mestizo de la heroína novelesca, y hemos examinado también las implicaciones políticas de la obra de Moreno. Sin embargo, es necesario insistir en algunos detalles de la trama, en los que podemos encontrar diversas tensiones entre la Historia y la ficción.

Además de la anécdota de Naya o Blondina, llamada la Chapetona, Moreno introduce en medio de su novela el cuento de la Tía Perruja. El lector no tiene posibilidad de saber si esta narración tiene bases históricas como la leyenda que da título al libro, lo que enriquece literariamente el texto. En todo caso, la historia de los esposos César y Jacinta, hábiles y crueles estafadores que acumulan y esconden una gran fortuna, introduce oportunamente el hallazgo accidental del tesoro que le permite a Blondina cumplir su misión libertaria. Por obra de la Providencia, la Chapetona obtiene el capital necesario para comprar la libertad de todos los esclavos de Zamora, y cumplir su vocación evangelizadora y cristiana: emprende con esos fondos la construcción de un “Asilo de Caridad” junto a su casa, destinado a la atención de los pobres, enfermos y esclavos libertos. Con ese dinero, Blondina construye también una escuela para los yaguarzongos, a poca distancia de la tumba de sus padres, como una doble estrategia política: educar a los indios y cuidar de los restos mortales de sus seres queridos. El anclaje histórico de la novela de Moreno se enriquece literariamente con el contenido legendario que aportan estos y otros personajes, ya que es muy difícil saber con precisión cuántos de ellos están inspirados en personas reales y cuántos son meramente ficticios. Lo más importante en este caso es la convicción y equidad con que el narrador caracteriza a todos sus personajes: tanto aquellos ficticios

cuanto aquellos históricos exponen en un mismo nivel los principios morales que defiende el autor. Por ejemplo, el narrador nos asegura que Alfredo Égüez de Quintana, sobrino del corregidor de Zamora, apenas llegado a la ciudad, se enamora perdidamente de Naya, y por esa razón decide quedarse a vivir. Pero también se nos cuenta que su misión original había sido promover una cédula real que prohibiera el tráfico de negros en la Audiencia de Quito, con documentos que debían enviarse desde Zamora hacia la península ibérica. Su presencia, a pesar de ser secundaria y lateral en el resto de la historia, ratifica la legitimidad y justicia del temprano reclamo de manumisión de los esclavos negros promovido por la Chapetona, desde un punto de vista histórico, pero sobre todo desde una perspectiva emocional. Recordemos que se trata del siglo XVI.

Tras mucho esfuerzo, Naya logra liberar a todos los esclavos de Zamora y ponerlos al servicio remunerado de su asilo. Corría el año de 1599, y tras la muerte de Felipe II de España y la coronación de su sucesor, los habitantes de Zamora se disponían a celebrar el acontecimiento los mismos días previstos para la inauguración oficial del “Asilo de Caridad”. El jefe indio Quirruaba pide entonces la mano a Naya, quien se niega rotundamente. Esta afrenta, además de los nuevos impuestos que el Corregidor de Macas impone sobre las tribus del Paute, motivan a Quirruaba a tomar venganza y unirse en su plan al jefe Quiroa. Es así como en plenos festejos de Semana Santa, y después de la manumisión de los esclavos negros, el Asilo de Naya arde en llamas. Blondina corre a socorrer a las víctimas, pero se desmaya. Quirruaba y uno de sus cómplices atan el cuerpo de la heroína y lo arrojan al centro de las llamas. Blácker, el preceptor Blondina, llega al sitio demasiado tarde y apenas puede rescatar el cadáver carbonizado de la heroína.

A manera de conclusión, el narrador asegura que la noticia de las hazañas de la Chapetona fue tan conocida en todas las colonias españolas, que inspiró a un joven jesuita, de apenas 19 años, a trasladarse a Nueva Granada y empezar desde allí, desde Cartagena de Indias, su apostolado por la causa de los negros. Tal sacerdote no era otro que San Pedro Claver, quien tuvo como compañero los ocho primeros años de su apostolado al padre Juan Ángel, conocido en otros tiempos como Mr. Blácker, el mentor de la Chapetona. El narrador de Moreno nos dice también que el pretendiente español de Blondina, Alfredo Égüez de Quintana, regresó a España y compuso un poema titulado “La Virgen mártir de Yaguarzongo”. Este texto habría convencido a Blácker de dejar su fortuna en Inglaterra, luego de su huida por los sucesos acaecidos en Zamora, y regresar a América

en busca de Pedro Claver. Gracias al poema de Alfredo y la leyenda difundida por todo el continente americano, el martirio de Naya adquiere valor legendario: su ejemplo inspiró a muchos a buscar la justicia, en un mundo colonial regido por la esclavitud y la segregación. Intentemos imaginar lo incómoda que debió resultar para la Iglesia católica de mediados del siglo XIX la idea de que el apostolado de una mujer amazónica haya inspirado la vocación de uno de los santos católicos más venerados de la época.

Queda como trabajo para futuras investigaciones verificar cuántos de estos detalles se siguen narrando entre los habitantes de Zamora, como parte de la legendaria fundación de su ciudad. Lo cierto es que Moreno trasladó la leyenda popular de Naya, Blondina o la Chapetona, desde el ámbito de la tradición oral a los registros escritos de la literatura ecuatoriana. Ningún lector contemporáneo podría hallar fácilmente otros testimonios sobre aquellos acontecimientos históricos. Lo que ha dicho esta novela sobre la nación ecuatoriana, no lo han dicho los libros de Historia. ¿Cuánto de esta fábula es real y cuánto de ella es producto de la ficción? Con toda seguridad, jamás lo sabremos. Entretanto, una estatua de la heroína de nuestra historia, ubicada en la ciudad amazónica de Zamora, nos recuerda que, para muchos habitantes de Zamora, aquella rebelde emancipadora de esclavos realmente existió. Y también nos recuerda que el relato nacional se ha construido desde la diversidad étnica y las identidades locales, quizás en la misma medida en que se ha configurado desde las élites letradas de las capitales. A pesar de la hegemonía de las ideas cristianas y conservadoras sobre la nación, el caso de Moreno es un ejemplo de que los discursos nacionalistas de los grandes fundadores como Mera o Montalvo hallan su complemento en las pequeñas disidencias de los autores menores, que operan como portavoces de las diferencias y multiplicidad sobre las que se asienta la nacionalidad ecuatoriana.

Algunas valoraciones emocionales sobre la Historia nacional

A pesar de lo dicho hasta este punto, no todo en las novelas ecuatorianas del siglo XIX consiste en corregir y completar la Historia. La mayoría de ellas no hacen otra cosa que acercar emotivamente a los lectores de la época a los grandes sucesos o temas nacionales, a través de los artificios de la ficción literaria. Su misión primordial consiste en

añadir patetismo a los acontecimientos conocidos por todos, para lograr empatía y convocar a los lectores en torno de ciertas ideas sobre la nación, desde un punto de vista emocional, que no está necesariamente tratado en los libros de Historia ecuatoriana. Funcionan como suplementos de la Historia, en la medida en que construyen la identidad nacional como un afecto o sentimiento común a todos los habitantes, antes que como un principio religioso o moral, político o económico. Para concluir el presente apartado, examinaré dos ejemplos claros de esta actitud novelesca, que se suma y apuntala las visiones sobre el origen de la nación. Estas novelas son también las que recrean con mayor fidelidad los sucesos históricos que les sirven de marco narrativo.

Entre el amor y el deber, escrita por Teófilo Pozo Monsalve en 1886, está ambientada en la campaña militar de la llamada Restauración, que puso fin a la dictadura de Ignacio de Veintemilla. El título de la novela nos presenta los temas que atraviesan todo el relato (el amor romántico y el amor a la patria) y el subtítulo nos ubica cronológicamente en las conocidas batallas de Quito y Guayaquil: *escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*. Esta obra se encuentra en el medio de los géneros literarios del romance y la novela histórica, porque no posee el desarrollo sentimental propio de las historias de amor, y tampoco una recreación minuciosa y documentada de los eventos reales. Esta novela funciona como un discurso suplementario de la Historia porque, a los acontecimientos recopilados y examinados por aquella disciplina, añade otros completamente imaginarios. Gracias a la ficción literaria, la lucha contra el caudillo parece más justa y heroica, porque a la legitimidad ideológica y jurídica se suman los afectos y emociones patrióticas y amorosas. Reinaldo, el protagonista del relato, no sólo pelea contra el déspota y a favor de los ideales democráticos, sino que también arriesga la vida en nombre de su prometida y su familia. Gracias a la imaginación del escritor, patria y familia conforman una misma causa. En consecuencia, el lector tiende a sentirse identificado con aquellas contiendas libertarias, porque siente que defienden los intereses de los seres queridos más cercanos. De esta manera, una idea tan abstracta como la patria se vuelve concreta; el Ecuador deja de ser una idea política general y se convierte en un sentimiento individual.

En el segundo capítulo de este libro, ya examinamos en parte los ingredientes del romance que contiene esta novela, cuando discutimos el significado alegórico de los héroes masculinos y femeninos. Ahora nos corresponde observar el modo en que el contenido histórico se engarza con la anécdota amorosa. Aunque podemos hallar los sucesos que refiere Pozo Monsalve en su novela, descritos detalladamente en varios libros históricos escritos en la época, entre ellos *Ecuador. La regeneración y la Restauración* (1896), de Eloy Alfaro,¹⁶⁰ y *Vida y muerte de Eloy Alfaro* (1916), de Roberto Andrade,¹⁶¹ no me remitiré a estos textos, por tres razones fundamentales. En primer lugar, porque se trata de discursos que persiguen un objetivo primordial muy distinto a los que pretende la ficción novelesca: la afirmación de la verdad de ciertos eventos históricos, por sobre las diversas interpretaciones políticas que pudieran suscitar. En segundo lugar, porque difícilmente podríamos afirmar que aquellos testimonios son las fuentes que utilizó el novelista. Y, en tercer lugar, porque aquellos documentos abarcan periodos históricos muy extensos en comparación con la novela: por un lado, el libro de Alfaro describe su lucha tenaz, entre 1883 y 1895, contra la alianza partidista denominada “la argolla”, que lo traicionó y alejó del poder después de utilizar su contingente militar; por otro lado, la obra de Roberto Andrade es en realidad una detallada y extensa biografía del Viejo Luchador, como se le conoció al general Alfaro. Por el contrario, la narración de Pozo Monsalve se concentra primero en la batalla del 10 de enero de 1882, en que Marieta de Veintimilla fue derrotada, y luego se enfoca en la batalla de Guayaquil del 9 de julio 1883, cuando culminó la victoria de los insurgentes. Por estas razones, he escogido solamente algunas pistas que la misma novela nos entrega.

La primera de esas claves de lectura es el uso del término “leyenda” como sinónimo de novela o narración, que aparece en el prólogo: “Si cual se anuncia en el título, es histórica mi leyenda, no por esto se crea que en todos los puntos que en ella se encuentran, exista la verdad de la historia, no. La gran lucha de la Restauración, así como sus dos célebres batallas en Quito y Guayaquil son hechos resplandecientes entre nosotros; mas al relacionarlos no me he ceñido estrictamente a la historia” (Pozo Monsalve, 1886: 1). Con esta advertencia, queda claro desde el inicio que el autor no ha pretendido en ningún momento representar con absoluta exactitud los hechos conocidos por todos sus lectores.

¹⁶⁰ Eloy Alfaro, *Ecuador. La regeneración y la Restauración*, Panamá, Imprenta del Star & Herald, 1896.

¹⁶¹ Roberto Andrade, *Vida y muerte de Eloy Alfaro (Memorias)*, Quito, El Conejo, [1916] 1985.

La suya es una leyenda histórica; es decir, una ficción ambientada en medio de lugares y sucesos reales. A Pozo Monsalve la fidelidad histórica no le interesa tanto como la interpretación moral que pueda elaborar a raíz de los acontecimientos novelados. Además, aquellas lecciones patrióticas adquieren por momentos un tono gravemente emotivo, como cuando el narrador introduce en medio de su prosa algunos versos. A esta mezcla de géneros, compuesta por elementos del romance, la novela histórica y la poesía lírica, se suman las cartas que intercambian los novios. En este diálogo de estrategias discursivas y géneros literarios, las ideas del autor se filtran en la voz del héroe, cuando monologa sobre su visión de la patria por la que lucha.

Estas estrategias propias del género novelesco expresan la tensión de las diversas ideas en pugna, que forman el pensamiento del autor. En este libro, la principal tensión ocurre entre la palabra novelesca y su contraparte histórica, que se alternan sucesivamente a lo largo del texto. Los paréntesis que suspenden el desarrollo ficcional están hechos de referencias y ambientaciones históricas, así como también de largos segmentos que narran las acciones militares más importantes de la Restauración. En esos casos, el narrador abandona por completo la vida sentimental de Reinaldo (Pozo Monsalve, 1886: 17-18, y 20-22). Gracias a este contrapunto, el lector intuye que el héroe triunfará en sus empeños cívicos, pero fracasará en su relación amorosa: el amante se transformará en soldado. Y entonces la moraleja se torna evidente: el mayor sacrificio que exige la patria consiste en renunciar a la vida íntima. Tanto es así que el narrador anticipa muy temprano, en el segundo capítulo de la novela, que su protagonista sufrirá un doloroso exilio: “Nunca podré olvidar, decía a sus amigos predilectos, cuando más tarde en Europa les narraba su historia, nunca podré olvidar las encantadoras veladas que en este corto tiempo disfruté en casa de Ángela” (Pozo Monsalve, 1886: 36). La tensión que existe entre la palabra literaria y la palabra histórica equivale a la tensión que existe entre las razones históricas y las razones afectivas, que motivan la insurgencia política y el máximo sacrificio por las causas patrióticas. El lector se ve impelido a identificarse emotivamente con el sacrificio del héroe novelesco. La nación deja de ser una idea y se convierte en un sentimiento.

En este escenario de contiendas ideológicas y discursivas, el narrador actúa como un corifeo que dispone didácticamente de las acciones y personajes (y por lo tanto de las ideas en conflicto), mediante apelaciones directas a sus lectores: “Reinaldo, con los doscientos valientes de su mando, ardía también en deseos de luchar [...] *Veamos la suerte*

que allá corría” (Pozo Monsalve, 1886: 55); “Mas, ¿qué pasaba en ese entonces con la familia Sandoval, de quienes nos hemos separado por algún tiempo? *Vamos a verlo*” [Los énfasis son míos] (1886: 60). Esta actitud apelativa se descubre también en ciertas referencias del narrador que intentan captar la benevolencia del lector, hablándole de modo que pueda percibir como legítima la fabulación. Así describe el narrador el río Gualaceo: “¡Pero que aguas! Tan puras, tan diáfnas, como pueden serlo las del Ródano ó las del Mediterráneo” (1886: 9). El narrador parece decirnos que el entorno de su héroe novelesco es tan digno como el de cualquier héroe europeo, y, por lo tanto, su lucha es igual de justa. Si bien es cierto que con estas comparaciones el autor cumple primordialmente con un protocolo estético muy propio de su tiempo, también es verdad que con ellas suscita que el lector se identifique afectivamente con su personaje. Este comportamiento lo convierte en un narrador que interpreta los hechos históricos a través de los acontecimientos ficticios. Un ejemplo todavía más claro lo encontramos cuando “Al principio de su participación en las hostilidades, el protagonista recibe el título de comandante. [Y] En la narración sigue un paréntesis filosófico de la voz narrativa sobre los héroes de guerra y el papel de la dictadura de Veintemilla” (Picicci, 2012: 79). Además de estos paréntesis filosóficos, el autor coloca alguna nota al pie de página, con información de sentido estrictamente coyuntural, que revela su filiación ideológica, como el siguiente: “Ya hemos tocado en el nombre del señor Dor. Cordero, séanos permitido tributarle los elogios a que es acreedor este ilustre patriota” (Pozo Monsalve, 1886: 46).

En esta alternancia entre lo afectivo y lo político, entre lo histórico y lo ficticio, el motivo central de la novela es la suspensión indefinida del matrimonio entre Ángela y Reinaldo, a partir del estallido de la guerra civil contra Ignacio de Veintemilla. El lector se ve obligado a preguntarse: ¿Existe algo más atroz y grotesco que un caudillo que impida la consumación del amor entre un hombre y una mujer? De esta manera, la ficción literaria transforma los argumentos políticos y las explicaciones históricas, en pasiones y necesidades espirituales y amorosas. A pesar de lo breve y sencilla que esta novela de Pozo Monsalve pueda parecer, cumple cabalmente su objetivo de suplir aquellos vacíos emocionales que la mera narración de los hechos históricos suele dejar. Con este tipo de novelas, la Historia nacional deja de ser un asunto colectivo, casi ajeno, casi abstracto, y se convierte en un problema casi personal, casi propio y absolutamente concreto. Con estas novelas, la Historia nacional deviene en biografía personal: en la historia de todos

los lectores que alguna vez tuvieron que sacrificar sus afectos por causas más grandes que ellos mismos. La nación, la patria, se convierte en un asunto personal.

Así también sucede con *Relación de un veterano de la Independencia*, de Carlos R. Tobar, escrita a la manera de una autobiografía. El narrador protagonista, Antonio Mideros, se nos presenta desde el inicio como un sabio octogenario que ha presenciado el nacimiento heroico de la patria y ha participado en las justas libertarias contra la corona española desde su niñez: “Hoy es, tengo, y mejor dicho no tengo ochenta y nueve años que supongo que he vivido” (Tobar, 2002: 80). La obra de Tobar abarca un periodo que va desde el Primer Grito de la Independencia del 10 de agosto de 1809, hasta la Batalla de Pichincha del 10 de agosto de 1822. En ella están recreados los eventos militares y políticos más importantes de la gesta libertaria de inicios del siglo XIX, desde el punto de vista ideológico y emocional de este héroe. Antonio empieza su lucha por la emancipación americana siendo testigo de la conspiración contra el gobierno colonial, de la que es activo integrante su padre. La historia sufre un dramático giro, cuando los ejércitos realistas invaden la capital de la Real Audiencia y masacran a los patriotas y a gran parte del pueblo quiteño, que se había lanzado a las calles a defender a sus libertadores. Una de las víctimas de la masacre es el padre de Antonio. A partir de entonces, la búsqueda personal del resarcimiento se transforma en el motivo implícito de la trama novelesca. Gracias a la ficción, el relato del sacrificio de los mártires fundadores de la patria adquiere una emotividad más personal que aquella que podemos hallar en las crónicas de la época. La Historia de la nación se convierte en la historia personal de un solo sujeto, y con ella la empatía enciende el civismo de los lectores. La venganza del héroe Mideros se transforma en la venganza del lector.

Ahora bien, aquellos sentimientos patrióticos tienen una dimensión moral, que ubican la historia de Antonio Mideros más allá del desquite contra los esclavistas y autoritarios españoles, porque su modelo civilizatorio contradice el cristianismo. Al contarnos las vicisitudes que enfrentó a lo largo de su niñez y juventud, el narrador cumple también una función adoctrinadora. Reivindicar el tortuoso nacimiento de la patria significa también defender las causas de la autodeterminación de los pueblos y la búsqueda de la democracia republicana. A través de su héroe novelesco, Tobar pretende edificar el discurso legendario de la nación ecuatoriana, pero también busca ejemplificar con aquellos sucesos

sangrientos el valor del sacrificio individual en favor de los derechos colectivos. El origen primordial de esa contienda se encuentra en los designios divinos. Luchar por la patria implica cumplir con el mandato de Dios, porque en su nombre se defienden la justicia, la libertad, y la igualdad de los seres humanos. Mideros siente la obligación de brindar su testimonio a las próximas generaciones, para complacer la voluntad divina. La misión de todo aquel que pueda escribir consiste en civilizar, en los términos que la religión cristiana determina:

Relator de todo cuanto me ha impresionado con más o menos viveza en mi prolongada existencia, ni he podido pasar en silencio el vergonzoso hecho que acabo de referir, estimulado, además para ello por esa *obligación de moralizar que juzgo impuesta por Dios* a los que, mal o bien, manejan una pluma o poseen don de la palabra, por desventura hoy en día a menudo dislocados de su fin civilizador. [El énfasis es mío] (Tobar, 2002: 134)

Estas palabras del narrador son un fiel reflejo de las ideas del autor de la novela. En una nota al pie que abre la edición de 1895, el autor mismo nos indica cuáles son las fuentes históricas de su relato, y cuáles son sus profundas intenciones: “Ya que no es artista, permítasele al menos que ponga al alcance del pueblo y divulgue los magños acontecimientos de la época de la emancipación: es esta una *estatua de papel*, que modestamente erige á los progenitores de la libertad de la patria” (Tobar, 1895: 21). Esta nota explicativa, que no ha sido recogida por ninguna edición posterior a la primera, revela la negligencia de los editores ecuatorianos de las novelas del siglo XIX. Con solo contrastar esta declaración de principios de Tobar, mucho de lo que podemos hallar en las palabras del narrador se vuelve transparente. El autor no se basó en documentos históricos, sino en el testimonio de una familiar. Este sencillo apunte es suficiente para asegurar que el cariz afectivo de la historia de Mideros responde a una realidad humana e individual muy concreta del autor. El relato del origen de la nación muchas veces proviene de fuentes orales y testimonios directos de los protagonistas de los sucesos. La invención de la tradición nacional también responde a motivos personales, que sólo se pueden hallar en la historia de cada uno de los individuos que conforman la comunidad nacional. El relato de la patria no sólo es una ficción política, sino también una realidad histórica particular, narrada en clave moral, religiosa o legendaria. Desde la perspectiva de Tobar, la historia

colectiva también es la suma de las historias particulares: “sí presencié de ese drama algunos pormenores que, estoy seguro, serán leídos con interés; pues nada es pequeño ni insignificante en el poema de la independencia de un pueblo” (Tobar, 2002: 24).

Por estas razones, el libro de Tobar es mucho más que una novela histórica, porque además de la representación de los mayores acontecimientos políticos y militares que protagonizó Antonio Mideros, contiene cuadros de costumbres y descripciones propios del realismo costumbrista de finales de siglo. Todas esas pausas orbitan en torno de un objetivo central: retratar el surgimiento de la nación. El mismo narrador limita estas digresiones, como al inicio del capítulo XXI de la primera parte, cuando dice: “Pero volvamos, por fin, a los asuntos públicos” (Tobar, 2002: 128). El suplemento histórico más significativo de esta novela se encuentra en los extensos y numerosos comentarios ideológicos, que aparecen en las palabras del personaje Mariano Castillo, el tutor de Mideros. Ambos personajes se turnan en estas intervenciones propias de la novela de tesis. Tanto las descripciones del paisaje y la cultura que lleva a cabo Antonio cuanto los monólogos “filosóficos” de Castillo poseen un trasunto político intenso. Cuando el narrador protagonista describe la riqueza natural y cultural de la costa y la sierra ecuatorianas, constata sus significativas diferencias, como en el capítulo XVI de la segunda parte (Tobar, 2002: 223 y ss.), desde cierto determinismo biológico y geográfico quizás muy tenue, pero enseguida insiste en la necesidad de promover la idea de un origen y destino común para todos los ecuatorianos. La Historia nacional va adquiriendo *un solo* significado.

Este llamado al encuentro de un solo destino nacional se expresa con claridad en la defensa de algunos temas fundamentales: la instrucción pública, la igualdad entre indígenas y criollos, la misión positiva del clero, y la visión antimonárquica y republicana de sus personajes protagónicos. En primer lugar, cuando Tobar retrata la educación de la época, tal como lo hace en *Timoleón Coloma*, critica su carácter autoritario y disciplinar. Observa negativamente cómo Castillo castigaba a Antonio por cada falta en las planas de caligrafía o en la memorización de las tablas pitagóricas. No está de acuerdo en que la máxima de la instrucción pública deba ser que *la letra con sangre entra*. En segundo lugar, mira con buenos ojos que Castillo, a pesar de ser un tutor severo con su pupilo, lo adoctrine en las causas justas, tales como la defensa de los indígenas: “no perdía la ocasión de defender a los indios y de predicar sus *derechos* y de anatemizar los azotes, y, a pesar de ello, los varapalos caían sobre mí como pan de cada día” (Tobar, 2002: 75-76).

Tobar no cree que se deba incluir a los pueblos indígenas al proyecto nacional mediante la violencia, del mismo modo que repudia el castigo físico para los niños. En tercer lugar, expone su visión positiva sobre el clero, puesto que, al asignarle un papel en la gesta libertaria a su fray Deodato, ubica a la mayor parte de la Iglesia dentro de los límites de la justicia y el patriotismo. Como católico que era, el autor debía rescatar la figura del clero, tan venida a menos ante los ojos de los liberales de aquellos años: “El Provincial agustino, patricio sincero, como casi todo el clero secular y regular, nos llevaba también importante noticias” (Tobar, 2002: 84). Por último, Tobar insiste en las razones políticas antiautoritarias y democráticas que impulsan la lucha de sus personajes. Mariano Castillo alecciona en estos términos a unas señoras realistas:

–Los reyes están ya cayendo en desuso –dijo–. Milagro será que queden siquiera los de la baraja. Lo que es el zoquetísimo de Fernando VII –las damas se santiguaron al oír el heresiarca calificativo–, no volverá tomar el chocolate de Guayaquil ni fumar el tabaco de Daule y Esmeraldas sin que le cueste su dinero. Definitivamente expulsamos, sí señoras, expulsamos de América hasta el nombre de ese vago e inepto. (Tobar, 2002: 101)

A través de sus personajes, Tobar expresa sus convicciones sobre el futuro de la nación: debe convertirse en una república democrática, cuyo régimen electoral debe ser representativo y alternativo. En determinado momento, el narrador-protagonista se pregunta si Castillo había leído a Rousseau. Sin duda alguna, Tobar estaba en contra de los mandatos indefinidos. Sus personajes-ideólogos defienden la alternabilidad y los principios de representatividad de la democracia liberal (Tobar, 2002: 102-105). Esta novela también es un mensaje en contra de las dictaduras de su tiempo. Propugna la alternabilidad de periodos más o menos largos, que permitan a los gobernantes cumplir sus proyectos y encargos políticos. Así lo expresa Peñar, otro personaje-reflejo del autor, complementario de Castillo: “a fin de que el gobernante tenga tiempo para desenvolver sus beneficios, en imitación de la naturaleza misma que exige tiempo para germinar, desarrollar y madurar sus mieses” (Tobar, 2002: 104). En ese debate entre Castillo y Peñar, se representa la polémica partidista que vivió el mismo Tobar, y que en el Ecuador se ha resuelto cada tanto, cuando el grupo que se hace con el poder redacta su propia Constitución política. El exilio voluntario de Castillo en Piura y su decisión de suicidarse dice

mucho del momentáneo pero esencial fracaso del ideal republicano que animó la Independencia. Tobar escribe esta novela de tinte histórico para interpretar los acontecimientos políticos de su época, pero también para brindar a los lectores, a través de la vida de sus personajes, una mirada afectiva sobre los principios ideológicos que defendió.

En *Relación de un veterano de la Independencia* presenciamos la polémica entre la ideología conservadora y monárquica, y las ideas de los reformadores liberales y revolucionarios. No se trata solamente de un intercambio de ideas entre actores ficticios, sino de una muestra abierta de las distintas posiciones políticas de la época. Los realistas y patriotas de esta novela se pueden leer también como metáforas de las facciones que entraron en pugna en el tiempo de Tobar. La novela no defiende unívocamente una sola tendencia ideológica, debido a que el narrador protagonista no puede intervenir sobre las palabras de los otros personajes secundarios, con los que alterna. Con frecuencia, Mideros es apenas un testigo, un cronista del desarrollo de los eventos históricos. De esta manera, el autor puede repartir sus propias dudas y reflexiones ideológicas en la voz de distintos actores, como se muestra en el capítulo XVII de la primera parte (Tobar, 2002: 101-108). Por lo demás, está claro que el narrador apuesta por la causa libertaria tanto como el autor, aunque al principio no quede claro si Tobar se inclinaba por una democracia más liberal o por una más conservadora que la que vivió en su tiempo. No obstante, al hacer de su personaje coprotagonista, Mariano Castillo, el focalizador principal de toda la historia, inclina la balanza a favor de ciertas opciones más liberales que las garcianas.

Al final de cuentas, esta pugna de ideas políticas se resuelve siempre bajo la guía del narrador protagonista, como cuando cita textualmente la “Exhortación patriótica” al pueblo bogotano, con que la Junta Suprema de Santa Fe repudió la tragedia ocurrida en Quito el 2 de agosto de 1810 (Tobar, 2002: 86). Por supuesto, Mideros es el máximo árbitro de su propio testimonio. Por eso se entiende que pinte con igual minuciosidad las costumbres (culinarias) de la época y las ideas de sus personajes sobre la naturaleza de las leyes, como se puede ver en el capítulo IX (Tobar, 2002: 57-61). Su visión sobre la política y la historia es casi íntima. Conforme avanza la novela, resulta más claro para el lector que Mariano Castillo es el personaje que encarna la mayor parte de las ideas del autor de la novela. Para él, la Historia tiene un significado superior a todo lo humano. El progreso de la sociedad debe culminar en “el advenimiento del Dios humanidad” (Tobar, 2002: 61). Mediante el artificio de la ficción novelesca, la historia nacional adquiere un

sentido teleológico. En un principio, la patria es un afecto: el amor al padre muerto en la batalla. Pero, en esta novela, ese afecto tiene además un origen sobrenatural: el padre asesinado es la imagen de Dios. Al pelear por la patria, Mideros reivindica el nombre de su padre y de ese modo cree cumplir con la voluntad divina.

La novela como crítica social trascendental

Las evidencias recopiladas hasta este momento matizan aquella tajante aseveración de Doris Sommer de que “Los latinoamericanos se veían más involucrados en querrelas partidistas que en una crítica social trascendental” (2004: 21), a diferencia de los novelistas norteamericanos de la época. Los valores defendidos en la obra de casi todos los narradores ecuatorianos que hemos revisado son en gran medida los mismos que defendieron sus rivales partidistas, toda vez que muchos de esos preceptos provenían de una raíz común, de origen católico. Las variables y tonalidades que hemos discutido no deslegitiman su ánimo de trascender aquellas barreras coyunturales; por el contrario, la “crítica social trascendental” que reclama la estudiosa estadounidense ocurrió precisamente en el seno de esas disputas ideológicas. Un ejemplo claro lo podemos hallar en la crítica social que pretendió Juan León Mera en sus novelas, ensayos y trabajos periodísticos, cuyos alcances superan la resolución de las disputas partidistas por el poder político y el manejo del Estado. Su proyecto literario fue tan nacionalista y ambicioso como el de cualquiera de sus enemigos. Su mayor novela, *Cumandá*, posee prácticamente los mismos defectos y virtudes de otras obras coetáneas. Su visión sobre lo trascendente estuvo condicionada por su educación y clase social. Para Mera, hacer crítica social trascendente implicaba comprometerse con la defensa urgente de su ideología.

Resulta muy útil regresar sobre la diferencia que Sommer describe entre los romances y las novelas: “Por *romance*, entiendo una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela. Los ejemplos clásicos en América Latina son las inevitables historias de amantes desventurados que representan, entre otros factores, determinadas regiones, razas, partidos e intereses económicos” (2004: 22). Desde este punto de vista, *Cumandá* es ante todo un romance que simboliza, en el encuentro fallido entre los amantes, el fracaso de la constitución de un proyecto político, que pudiera unificar las

diversas regiones y razas de la nación emergente. Por eso la novela de Mera opera como un suplemento de la historia: porque construye alegórica y emotivamente la ambición de unidad nacional. Cumple por lo tanto con la misión que Andrés Bello asignó a los novelistas en el siglo XIX:¹⁶² cultivar la ficción novelesca como reemplazo de la poca producción de la ciencia histórica, originada por la escasez de fuentes documentales o arqueológicas que la sustentaran. La novela debía reconstruir “la historia a partir de las pasiones privadas” (Sommer, 2004: 25). Pero, tal como hemos visto en el caso de las primeras novelas ecuatorianas, la sugerencia de Bello se concretó también en novelas que apenas usaron algunos elementos del romance, para enganchar a los lectores seduciéndolos con aquellos ingredientes afectivos, y luego hablar de historia, política, economía, religión.

Hemos visto algunas novelas que rozan el género de la novela histórica, que resulta tan importante y fundacional como cualquiera de los romances de la época. Al respecto, Sommer comenta que “En el caso particular de las novelas 'históricas' latinoamericanas del siglo XIX, la inseguridad crónica de los proyectos se deja ver en la energía que pretende remediarla” (2004: 27). En efecto, las novelas de tinte histórico como las de Tobar, Moreno, Pozo Monsalve y Coronel están pletóricas de personajes realistas, que desde la ficción participan en episodios trascendentes de la emancipación o fundación política y simbólica de la nación ecuatoriana, y a través de sus acciones reactivan un civismo venido a menos en una época de divisiones regionales y políticas, que llevó al emergente Estado nacional al borde de su disolución. Igual de abundantes son los sucesos ficticios de la trama, casi todos anclados en referencias históricas concretas o en tradiciones populares o leyendas, que para efectos de la creación del imaginario nacional tuvieron igual valor que los sucesos reales. De todas las novelas que hemos revisado, ni una sola escapa a la ambición del retrato nacional, si bien unas simbolizaron este afán mejor que otras. Este único objetivo, el de fundar la nación ecuatoriana, respondía a los intereses políticos y culturales de un público destinatario bien identificado: las élites letradas, los ciudadanos alfabetizados que pretendían conformar una sola comunidad nacional.

Una vez más, todas las novelas que hemos comentado, sean de origen más o menos liberal o conservador, sean fantasías románticas o narraciones realistas, fueron escritas desde las élites para las élites. Ahora bien, cabe matizar estas aseveraciones: si bien las

¹⁶² Como se puede revisar en el ensayo titulado “Método histórico”, renombrado luego como “La autonomía cultural de América”, que ya he comentado en el primer capítulo.

novelas ecuatorianas del siglo XIX son parte de un discurso elitista, también es cierto que, con ese imaginario nacional, las élites lograron diseminar sus ideas paulatinamente, hasta convertirlas en un corpus más o menos robusto, que se ha impuesto como un consenso superior a las diferencias culturales de los pueblos originarios y los diversos grupos humanos que han habitado los territorios que conocemos hoy como Ecuador. Con todo, debo insistir en que la burguesía y la clase media, propiamente dichas, eran tan incipientes como escasa era la población urbana. La instrucción pública generalizada era sólo un ideal que se discutía en las novelas mismas. La educación apenas había empezado a llegar a las masas y, por lo tanto, el público lector entre las clases populares, mayoritariamente rurales e indígenas, era mínimo. El costumbrismo, que ganaba adeptos paulatinamente, empezó a retratar aquellas clases sociales en ascenso, sólo a finales de siglo, después del periodo que estamos estudiando. Por esas razones, las anécdotas basadas en la pasión erótica, que dieron forma a muchas de las primeras novelas, pueden leerse como “la oportunidad (no sólo retórica) de mantener unidos a grupos heterodoxos” (Sommer, 2004: 31) que de otra manera y en la práctica política no se podían integrar. Cuando la integración de los diversos se profundizó en el Ecuador, el periodo garciano y el llamado Progresismo ya habían terminado. El triunfo del liberalismo alfarista imprimió nuevos aires en la literatura nacional y el ánimo de los escritores. A partir de 1895 no sólo fue necesario integrar en la nación imaginada a la burguesía, sino a las capas populares recientemente alfabetizadas, que reclamaban su participación en el manejo político del Estado. Un estudio aparte merecen las novelas cuyo marco histórico es la revolución liberal y el cambio de mando político y económico de entre siglos. Nació inmediatamente después el llamado realismo social de inicios del siglo XX, cuyas historias protagonizaron los obreros, y también los negros, montuvios e indios. Y más tarde, llegada la mitad del siglo XX, las mujeres. Aquellos miembros plenos de la nación emergente apenas fueron elementos distintivos y exotizantes de la nación novelada por los criollos blancos del siglo XIX.

En tanto suplementos de la historia, las novelas de Mera y Moreno pertenecen a un orden republicano-colonizador, que cumple a rajatabla las tesis de Alberdi y Sarmiento: “Cásate con la tierra y puebla sus comarcas [...] Ésta ya ha sido conquistada, y precisa ahora ser amada y trabajada” (Sommer, 2004: 32). En ambos casos, se ve cómo la evangelización, alfabetización, colonización e integración de la Amazonia al proyecto nacional se aplazó indefinidamente. Primero se debía regresar a los cuarteles píos del

catolicismo, como hicieron los personajes Orozco y Blácker. Probablemente, en esa medida, la novela ecuatoriana más publicitada de la época y su epígono inmediato (*Cumandá* y *Naya o la Chapetona*) revelan “el paternalismo jesuítico del Ecuador” (Sommer, 2004: 41), que insufló de vida al proyecto nacional de los conservadores y liberales católicos. Como consecuencia, la diferencia entre novela y romance es muy tenue en el Ecuador: la novela en tanto género ético y político, y el romance en tanto discurso sentimental, están unidos en uno solo. Se ha dicho que el género de la novela mira hacia adelante, como en la obra de Sir Walter Scott, y el romance mira hacia atrás, como en las novelas de Chateaubriand (Cfr. Sommer, 2004: 42). Pero en los casos de Mera, Moreno, Coronel, Campos Coello, Montalvo y Tobar, paradójicamente, regresar hacia el pasado fue la única manera de hacer de la novela una fábula prospectiva de la nación imaginada: sea arrepiñándose de las culpas de la conquista y la colonia, haciendo acto de constricción y sufriendo la penitencia correspondiente, o sea recuperando los antiguos modelos religiosos y heroicos del hispanismo colonial. Para volver sobre un ejemplo conocido, es muy claro que en la obra de Mera la edificación de la nación implicó la restauración del orden patriarcal de la Colonia, a través de la defensa de los preceptos religiosos.

Al respecto, cabe hacer un par de precisiones sobre la lectura de Sommer. Entre otras cosas, afirma que la sociedad costera de los ríos de la selva representada en *Cumandá* se refiere metafóricamente a la costa ecuatoriana (Cfr. Sommer, 2004: 307-308) y no literalmente a las comunidades ribereñas de los ríos de la Amazonia. Con esta interpretación, ella desconoce la importancia de ese componente nacional y lo transforma en una metáfora del conflicto entre liberales (barbarizados en la imagen del indio) y conservadores (simbolizados en el misionero Orozco). Y si bien esta lectura política es más que admirable, en el contexto de la obra literaria de Mera podría resultar un tanto limitada o insatisfactoria. Aun cuando fuera cierta esa intención metafórica de Mera, la defensa de la avanzada cristiana sobre los territorios bárbaros de la Amazonia es mucho más importante, porque toca el centro de la ideología que defiende: colonizar y evangelizar.

Con el mismo tono, Sommer afirma que en *Cumandá* “Las identidades 'sorpresa' reveladas de manera tardía se adivinan con torpe claridad desde el principio” (Sommer, 2004: 308). Pero hay que recordar que con esa estrategia Mera está cumpliendo a cabalidad con el decoro neoclásico de su época, que apelaba con frecuencia al motivo de la

anagnórisis, presente en libros que seguramente leyó como parte de su formación intelectual. Tal procedimiento narrativo se encuentra en textos tan antiguos como *Las etiópicas* de Heliodoro (siglos II y IV D.C.), que posiblemente Mera leyó como parte del acervo del humanismo cristiano en que se había educado. No es de extrañar que este escritor ambateño, debido a su educación, encontrara en los modelos narrativos clásicos aquellos procedimientos formales. Pero lo más importante es comprender que la temprana revelación del peligro del incesto no se debe a una torpeza del autor, sino a las circunstancias específicas en que las élites ecuatorianas de la época se escolarizaban e integraban luego a la clase letrada, bajo la vigilancia estricta del clero. El anunciado motivo del incesto es claramente un pretexto que le permitió a Juan León Mera evitar el encuentro amoroso, en términos eróticos y vergonzantes para la ética conservadora. De esa forma, también concentró su atención sobre los temas morales y religiosos que más le interesaban. La temprana revelación del incesto desnuda la intención didáctica antes que estética de la obra narrativa de este escritor ambateño. No es una deficiencia compositiva, como sugiere Sommer, sino un procedimiento retórico deliberado, una estrategia muy bien pensada.

Cuando Sommer compara a Juan León Mera con Manuel de Jesús Galván (Santo Domingo, 1834-San Juan, 1910), sentencia:

Los dos comparten la conciencia de quien llega tarde a la escritura histórica y tiene que reconocerla repleta de borrones; una convicción común de que el humanismo católico español, opuesto al provecho imperial, debe ser el motor de la historia patria; y un gusto similar por la prosa clásica que se deleita en el exotismo local de un indigenismo tardío que agradaba tanto a los españoles como a los americanos. (2004: 309)

Si bien es indiscutible el ánimo condescendiente de Mera con sus destinatarios, también es cierto que el indigenismo de Mera es polémico, complejo y hasta instrumental, pero jamás tardío. El término “indigenismo”, propiamente usado, se refiere a un nivel distinto de representación del indio americano, que poco tiene que ver con la idealización pintoresca del siglo XIX, denominado comúnmente *indianismo* en el contexto de la crítica latinoamericana. Esta es otra precisión que las aseveraciones de Sommer merecen. La denuncia de la situación marginal del indio ecuatoriano está edulcorada por la pintura romántica del entorno geográfico y la realidad cultural, pero también por la intención

alegórica del encuentro entre razas. El de Mera no es un auténtico indigenismo, aunque lo anuncie y proponga como tema nacional. El estilo de Mera se define mejor como *indianismo*, porque es idealizante, y contrasta con el indigenismo, que es eminentemente combativo. El primero evita representar la situación precaria de los indígenas, el segundo la describe y denuncia cabalmente.

Ahora bien, coincido con Sommer en que Mera pretende fundar espiritualmente la nación con su novela, acudiendo a una autoridad inapelable, que se encontraba más allá de los juicios morales: “Estos escritores coincidían en que recuperar un pasado católico humanista sería el camino más corto y seguro para llegar a un futuro humano y estable. Por ello, entre otras razones, Galván resucita a Las Casas y Mera (junto con García Moreno) reinscribe a los jesuitas en la historia ecuatoriana después de que la pluma real los había tachado” (Sommer, 2004: 310). Aquella nueva autoridad, encarnada en el Estado nacional, debía identificarse con la Iglesia Católica, única figura de autoridad aceptada por indios, blancos, negros y mestizos en igual medida. Esta necesidad política tiene una dimensión moral: es tan grande su necesidad de expiación que sacrifica “la procreación a la pureza” (Sommer, 2004: 317). Así pues, el amor espiritual y reflexivo se monta sobre el amor carnal e irreflexivo, lo modela primero, lo reprime y anula después. En esto consiste la superposición del código apologético sobre el romántico y neoclásico de la que habla Araujo Sánchez (1995), y que ya comentamos en capítulos anteriores.

A pesar de todo, el suplemento de la historia que ofrece la obra de Mera supera por momentos la dicción apologética. Su novela corta *Entre dos tías y un tío*, por ejemplo, revela la mala reputación que para él tenían los militares, y con ella desnuda sus convicciones republicanas, opuesta al autoritarismo militarista: “Un soldado es peor que mil Antonios: es el mismo enemigo malo” (Mera, 1974: 21). A pesar de que enseguida retorne a la defensa del catolicismo conservador, cuando celebra que su personaje Juanita “ha oído misa todos los días y ha vivido al pie del confesor” (Mera, 1974: 22). Asimismo, encontramos la creación de un tiempo histórico fundacional, legitimado sobre la base de un tiempo casi mítico y, en todo caso, legendario: el nacimiento de la Patria coincide con la heroica independencia americana. El acta de nacimiento de la nación ocurre en la constitución política del Estado. La heroína de la novela, Juanita, es hija de un héroe independentista. Al poner a su obra el subtítulo de “Costumbres y sucesos de antaño en nuestra

tierra”, Mera introduce el problema del género narrativo (¿costumbrismo, realismo, romanticismo novelesco?), pero sobre todo ubica el lugar ideal para la recepción de su propuesta fundacional: en primer lugar, “antaño”, como ubicación temporal idealizada (el pasado glorioso de las gestas libertarias); en segundo lugar, “costumbres”, como ubicación etnográfica de la población nacional (el presente de la construcción nacional); y, en tercer lugar, “nuestra tierra”, como marca de un cerco geográfico que legitima la nación (el futuro del proyecto nacional ecuatoriano). Y tal como ocurre en *Cumandá*, el narrador interviene explicando al lector el porqué de cada transición narrativa o decisión de los personajes. El narrador de la novela es un maestro que guía al lector en su recorrido por esa ficción moralizante: funda el sentido histórico de la nueva ciudadanía.

Esa misma temporalidad legendaria de las gestas libertarias y patrióticas se recrea en *Porque soy cristiano*. El narrador cuenta la historia de José y Margarita, dos humildes campesinos mestizos que se habían casado muy jóvenes, según era la costumbre en la época. En un primer momento, la novela se ubica en Ambato y las llanuras de Huachi, en los días de la recluta por la fuerza, que intentaba detener las ambiciones de Lamar sobre el sur del Ecuador, en 1829, cuando era parte de la Gran Colombia. Le toca a José caer preso del regimiento liderado por el mulato llamado Capitán Feroz. En un segundo momento, se ubica en 1835, en los alrededores de Miñarica, en la batalla que restaura el dominio de Flores sobre los insurgentes denominados chiguaguas, entre cuyas filas estaba el Capitán Feroz (anteriormente seguidor de Flores en Huachi). La batalla desordena las filas de los insurgentes de tal modo que en la refriega cae herido el mulato. Es rescatado inconsciente por una familia de campesinos (otra vez José y Margarita), que se empeñan en curarlo y convencerlo de los beneficios de la fe católica. Al darse cuenta Feroz de que su salvador es el mismo que hacía unos años él había mutilado, se convierte al cristianismo. De vuelta a las filas del ejército, se presenta como un oficial respetuoso y ejemplar, que responde sobre la razón de su transformación tal como hiciera su salvador: “porque soy cristiano”. En mayor o menor medida, este es el sentido que adquiere la Historia en la mayoría de novelas que hemos revisado (quizá mucho menos en las obras de Riofrío y Montalvo). Por supuesto que existe una crítica social trascendental en estas novelas. Lo que ocurre es casi todas ellas entienden que dicha trascendencia sólo se logra mediante la defensa de un cerco religioso, que sólo se abrió años más tarde, en 1895.

En algunos casos, aquella trascendencia, a la que apuntaban estos novelistas, se tradujo en una estrategia narrativa, que se podría describir como una dislocación o desplazamiento espacio-temporal. A diferencia de aquellas novelas que tienen como marco referencial la historia y geografía ecuatorianas, especialmente aquellas comprometidas con suplir los vacíos dejados por la Historia nacional escrita hasta entonces, existen otras ambientadas en espacios y tiempos aparentemente ajenos a la realidad del país, como la España medieval referida en los *Capítulos...* de Juan Montalvo, o como el Imperio Romano entre los reinados de Diomiciano y Adriano de la novela *Plácido* de Campos Coello. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, esta dislocación permite a los narradores intervenir en las polémicas sobre la constitución del ideario nacional con mucha eficacia. Esta estrategia les permite a los novelistas referirse a los problemas coyunturales más inmediatos de manera indirecta o figurada, y por lo tanto les ayuda a concentrar sus esfuerzos en la consecución de una crítica social trascendente. Ambos novelitas alcanzan momentos *metapolíticos* y *metahistóricos*, a pesar de ceder a la tentación de sumarse al debate coyuntural, cada tanto.

Así como existen novelas que funcionan esencialmente como suplementos de la historia, que examinan o inventan el origen de la nación, podemos encontrar otras que proyectan el destino de la patria más allá de sus límites espaciales o temporales concretos. Las primeras funcionan como suplementos de la Historia, porque hablan del pasado inmediato del Ecuador. Las segundas sueñan y construyen un origen casi mítico, porque están ambientadas en tiempos y espacios muy remotos a la realidad inmediata de los autores. Esto significa que, además de reflexionar sobre la identidad de la nación, proyectan su *deber ser* y sus ambiciones de trascendencia. Ambas clases de novelas hallan correspondencia directa con la realidad nacional, mediante alegorías y figuraciones encadenadas, que afirman su anclaje a la realidad política inmediata.

La primera novela ecuatoriana del siglo XIX ambientada fuera del territorio nacional es *Plácido*, escrita por Francisco Campos Coello. En la vida de aquel mártir cristiano, que transcurre en Europa en tiempos del Imperio Romano, este narrador guayaquileño esboza alegóricamente el espíritu religioso que debía insuflar de vida a la nación emergente. Que el autor haya escogido un santo católico para representar los ideales cívicos de su tiempo, ubica esta narración del lado más conservador del escenario

literario. Hemos visto ya que la elección de la hagiografía no es casual. Campos Coello utiliza este patrón narrativo, porque su tipo de héroe encarna los ideales que compartían la mayoría de sus contemporáneos. Esta novela está compuesta de varios relatos interconectados en torno de la figura de Plácido, cuyas vidas ayudan a caracterizarlo como personaje, y son reflejo de su personalidad y valor como modelo moral de ciudadanía.

Sabemos que la tradición hagiográfica se difundió ampliamente en la lengua española mediante numerosos libros, entre los que sobresalen “el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (1588) y el *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos* de Pedro de Ribadeneira (1599)” (Carrasco, 2001: 62). La anécdota de la primera visión y conversión del romano Plácido en el cristiano Eustaquio, y la nueva visión que lo confirma como hombre llamado por Dios está descrita con todo detalle en la novela (Campos, 1896, 128, 170), según los parámetros de la tradición religiosa. Si bien Campos Coello no habla de la geografía ni la historia del Ecuador en ningún momento, discute y defiende a través de su personaje su visión sobre el *deber ser* de los ciudadanos del nuevo país que habían surgido a raíz de la Independencia. El Ecuador imaginado por Campos Coello en esta novela es un lugar donde los ciudadanos se vuelven mártires del cristianismo, oponiéndose a los regímenes imperiales del pasado, tal como lo hizo san Eustaquio, tal como lo hicieron los próceres bolivarianos.

Sin embargo, no debemos olvidar que este desplazamiento es una más de las operaciones utilizadas por este y otros autores. Cabe recordar que el mismo Campos Coello publicó su versión de varias leyendas de origen amerindio en las revistas y periódicos que fundó y dirigió, o en las que fue asiduo colaborador. De manera que, así como escogió en su novela *Plácido* huir de América y sus conflictos partidistas, para llevar a cabo un intento de *crítica social trascendental*, también fue capaz de mirar el bagaje vernáculo de la oralidad americana, en busca de los orígenes de la nación ecuatoriana. Algunos ejemplos de aquellas leyendas, todavía no estudiadas por los historiadores y críticos literarios, son *Tradiciones históricas. Huainacpac* (1890),¹⁶³ *El reino del Dorado (Crónica del siglo XVI)* (1895),¹⁶⁴ *La hija de Atahualpa. Crónica del*

¹⁶³ *La palabra. Revista de Literatura nacional*, n° 3, 18 de octubre, pp. 25-27; n° 4, 25 de octubre, pp. 45-48; n° 5, 1 de noviembre, pp. 58-60; n° 6, 8 de noviembre, pp. 71-72; n° 7, 15 de noviembre, pp. 83-84, Guayaquil, 1890.

¹⁶⁴ *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 33, 17 de marzo, pp. 383-385, Guayaquil, 1895.

siglo XVI (1894),¹⁶⁵ *La veturia de los Incas (Crónica del siglo XV)* (1894),¹⁶⁶ *El undécimo Shiri de Quito (Crónica del siglo XIII)* (1894).¹⁶⁷

Otro es el caso de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, donde el protagonista actúa como un auténtico vehículo de las ideas del autor. El Quijote montalvino distingue con claridad entre ficción literaria e Historia, precisamente porque cree que comparten una idéntica misión moralizante, edificadora de ciudadanía: “Las razones que puede tener un hombre ruin para ocultar o pervertir los hechos, no existen para los siglos futuros. El historiador mentiroso es acreedor a la horca tanto como el monedero falso. La verdad es oro: pasar la mentira en relaciones escritas a los tiempos venideros, es falsificar la moneda sagrada que sirve para el cambio de ideas y la enseñanza de las gentes” (Montalvo, 2004: 304). Como narración ficticia que es, la imitación cervantina de Montalvo acompaña la edificación del ideario nacional, como suplemento moralizante, antes que como suplemento histórico. La nación imaginada por el escritor ambateño es como un campo de batalla medieval, en cuyas arenas se disputan los caballeros el honor y privilegio de entregar a las futuras generaciones su noción de la verdad, su noción de lo que debe ser el ciudadano ecuatoriano.

Del mismo modo que Campos Coello, Montalvo prefirió dislocar el territorio de sus invenciones novelescas para ofrecer, desde un lugar relativamente autónomo, su visión sobre los caminos que la sociedad ecuatoriana debía transitar, para convertirse en una auténtica república. Su hispanismo puede interpretarse como una respuesta contra las élites conservadoras que monopolizaban la cultura letrada de su tiempo, desde su posición de hombre hecho a sí mismo, de origen humilde y de provincias, ajeno a las castas aristocráticas, pero también se puede leer como una retracción sobre algunas formas y ciertos temas literarios, que los mismos rivales de Montalvo defendían como fundamento de la literatura nacional. En este sentido, el cerco religioso creado por Campos Coello en

¹⁶⁵ *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 20, 16 de diciembre, pp. 229-231; n° 23, 6 de enero, pp. 262-265; n° 24, 13 de enero, pp. 281-284; n° 25, 20 de enero, pp. 291-295; n° 26, 27 de enero, pp. 300-303; n° 27, 3 de febrero, pp. 313-315; n° 28, 10 de febrero, pp. 329-331, Guayaquil, 1895.

¹⁶⁶ *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 12, 21 de octubre, pp. 136-138; n° 13, 28 de octubre, pp. 146-149, Guayaquil, 1894.

¹⁶⁷ *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 1, 10 de agosto, pp. 7-8; n° 2, 15 de agosto, pp. 10-12, Guayaquil, 1894. Y también en *Semana Literaria de El Globo*, Año 1, n° 6, Guayaquil, 1887, pp. 67-69.

su *Plácido* no es más *anacronista* que el cerco cultural creado por Montalvo. Ambos se refugiaron detrás de los muros de una tradición de indiscutible raigambre colonial.

Sabemos que algunos escritores se consideraban “custodios de la tradición”, mientras otros pensaban que la lengua española los distinguía de los indígenas bárbaros. En definitiva, sabemos que “Conservadores y liberales compartían la misma actitud con respecto al idioma.”¹⁶⁸ En su caso particular, Montalvo

No solo censura al uso de la lengua de los pueblos de América y España, sino que insiste en los modelos clásicos, de los autores del siglo de oro, como referencias obligadas para los escritores de su tiempo. [...] El afán purista le hizo denostar el uso de términos quichuas. [...] Empero, años más tarde, en 1888 cambió su actitud frente al quichua y a la lengua de los antiguos mexicanos. (Pazos Barrera, 2002: 162)

Pero para entonces el daño estaba hecho: aquel que ha sido considerado como el más liberal de los escritores de su tiempo, fue también uno de los más conservadores en la defensa del casticismo hispánico. Una vez sentada su cátedra, hubo que esperar largas décadas para que el etnocentrismo de esta estirpe fuera descubierto como un rezago concreto del pensamiento colonial. Si bien no se le puede acusar a Montalvo de haber sido ciego al respecto, sí se puede desmontar, o por lo menos matizar, el perfil desmesuradamente heroico que se le ha asignado a su figura. En este aspecto, Montalvo es incluso más purista y reaccionario que Mera, quien resulta mucho más abierto y crítico sobre la unidad monolítica de la lengua castellana.

El perfil ideológico de Montalvo se ha leído esencialmente desde dos lugares de enunciación: el pensador y el gramático. Pero en medio de ambos se encuentra otro, quizás más difícil de evaluar e igualmente lleno de matices: su posición como esteta. Las duras críticas que ha recibido como pensador a menudo olvidan el momento histórico que le tocó vivir o desconocen su matriz fundamentalmente artística. “De otro modo: si hubiese sido un 'pensador sistemático' no se habría dado el trabajo de componer narraciones ni dramas” (Pazos Barrera, 2002: 166), con la intención expresa de educar y convencer a sus lectores. Sin embargo, su naturaleza polisémica y esencialmente estética

¹⁶⁸ Julio Pazos Barrera, “Juan Montalvo”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Literatura de la República, periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, p. 161.

no disculpa sus inconsistencias, ni enriquece necesariamente su pensamiento. Mientras Montalvo reaccionaba airado y ofendido frente a los quichuismos que usaba Juan León Mera, este sugería que la lengua nacional y por lo tanto su literatura debía al menos integrar como signo distintivo las huellas del contacto con las culturas precolombinas. En la obra narrativa de Montalvo, los indígenas y su presencia histórica en la gestación de la nacionalidad ecuatoriana fueron absolutamente borrados por la maquinaria de la lengua colonial. Por el contrario, en la obra de Mera, la convivencia con el otro, aun cuando fuera en términos de desigualdad y dominación, dejó algún margen por el cual empezar la armonización e integración de las culturas nacionales. No obstante, ambos fueron consistentes en la defensa de la lengua castellana, la cultura hispánica y la religión cristiana como aglutinadores de las diferencias que existían, y aún persisten, entre los pueblos originarios que se integrarían por la razón o por la fuerza al proyecto nacional.

A pesar de todo, y tal como ocurre cuando leemos sus ensayos y artículos, después de leer su novela nos queda claro que para Montalvo “Dos funciones tenía el arte: censurar y enseñar” (Pazos Barrera, 2002: 175). En sus *Capítulos...*, censura a sus enemigos y rivales, y enseña moral y buenas costumbres a través de la celebración de los sentimientos elevados, de los afectos cultivados: “¿Qué vale la inteligencia sin los afectos?”, escribió en una de *Las Catilinarias*, adoptando una posición “del todo diferente a la del pensamiento clásico renacentista” (Pazos Barrera, 2002: 176). Montalvo era un romántico, y una de la evidencias más contundentes es que en todas su obras “el héroe es el autor” (Pazos Barrera, 2002: 177). De ahí que haya llenado su ficción novelesca de referencias y alusiones autobiográficas. He aquí la principal diferencia entre el Quijote montalvino y el de Cervantes. La jornada del Caballero de la Triste Figura inicia cuando un hidalgo contrae cierto tipo de locura libresca, que le impulsa a marchar en defensa de los principios éticos ya perdidos, y que descubre eternos en las sagas caballerescas que el narrador reconstruye y parodia. “El nuevo Quijote, en cambio, [...] arremete contra la tiranía de los gobernantes y no contra los libros de caballería [...] Para Cervantes se trató del testimonio del fracaso. Para Montalvo, el Quijote era el símbolo de una lucha que no debía concluir jamás. En la novela montalvina el personaje no muere” (Pazos Barrera, 2002: 200). El caballero montalvino es una proyección del ego del autor romántico, herido y marginado por la ideología conservadora y los tiranos militaristas, que lo mantuvieron al margen de la construcción del ideario nacional.

En definitiva, la sociedad retratada en el libro de Montalvo podría interpretarse al menos en dos sentidos. En primer lugar, como un espacio literario neutral que, gracias a la dislocación geográfica e histórica, ofrece una utopía textual en donde el autor puede dar rienda suelta a sus reflexiones sobre el sentido moral de la literatura de su tiempo sin justificarse filosóficamente, y a la vez consignar toda su capacidad argumentativa y mostrarse como un gran lector de los autores clásicos. En segundo lugar, esta dislocación sitúa a Montalvo dentro del canon hispánico, en un sentido clásico y preceptivo. Con esta novela, el ambateño demostró que podía dialogar con la institucionalidad más rancia del hispanismo literario latinoamericano y peninsular del siglo XIX, y mostrarse al mismo tiempo como un escritor moralmente responsable y éticamente comprometido. Es cierto que el Ecuador imaginado por Montalvo aparece con mayor claridad en sus ensayos políticos y escritos periodísticos, pero en los *Capítulos...* se pueden hallar algunas de esas visiones en clave ficcional.

Sin duda, Montalvo aprovechó la oportunidad de moralizar mediante la ficción en otras ocasiones, cuando intercaló pequeñas historias entre sus ensayos, como “El cura de Santa Engracia”. En cualquier caso, la novela cervantina de Montalvo puede leerse como un anacronismo, porque se desplaza imaginariamente hacia territorios y momentos (la época de los caballeros medievales) que son muy lejanos de las disputas políticas y literarias de su tiempo. Con su novela, Montalvo se enviste de la autoridad que la institución académica no le concedió en vida, posiblemente porque no tuvo la habilidad política de sus adversarios, para insertarse en grupos o redes sociales que lo ayudaran a legitimarse. En ese sentido, los *Capítulos...* constituye un libro de alguien que quiere ser recordado junto a Cervantes, Lope y Quevedo, más que alguien que quiere figurar junto a Mera, Cevallos o cualquier otro ecuatoriano de su tiempo. La dislocación espacial y temporal de los *Capítulos...* también pone en claro que Montalvo nunca se interesó por retratar el alma nacional desde sus peculiaridades. La nación soñada por Montalvo es una utopía hispánica y casticista, donde las figuras de los caballeros andantes toman la ley en sus manos y ejercen su autoridad por la razón y por la fuerza.

Ahora bien, debemos tener cuidado con estas interpretaciones. Si llevamos esta argumentación al extremo, podríamos encontrar este tipo de dislocaciones incluso en *Cumandá*. Deberíamos entonces decir que el espacio donde se desarrolla la trama no fue

escogido por Mera, sino que fue copiado del acervo literario de su época. Según este criterio, el desplazamiento geográfico que lleva a cabo el narrador responde a la necesidad de llegar a un público americano y europeo más amplio que el de su pequeño país, desde la imitación del *indianismo* de Chateaubriand y Cooper, para lograr el interés de los lectores de ese tipo de novelas, que estaban entonces de moda. Podríamos afirmar que Mera quiso cumplir con un tipo de protocolo retórico de su época, para *escribir a la moda*, antes que expresar una actitud política auténtica, como han dicho algunos críticos.¹⁶⁹ Podríamos incluso aseverar que si su elección de ambientes y escenarios hubiera estado plenamente conectada con la intención de integrar a los indios al territorio cultural y geográfico de la nación en ciernes, Mera hubiera escogido la sierra o la costa ecuatorianas, porque le resultaban más cercanas y familiares. Lo cierto es que el mismo Mera dejó testimonios sobre el origen de su relato: se trata de una anécdota que le contó un viajero europeo, que había visitado los territorios de los indígenas andos. Por lo tanto, es mucho más probable que al enterarse Mera de esta historia, ubicada en un ambiente novelesco “a la moda”, simplemente aprovechara la oportunidad de ganar por partida doble: por pertinencia política y conveniencia literaria.

Como una conclusión, podríamos asegurar que, en las novelas del siglo XIX, la patria simbólica no comparte plenamente su territorio con la nación geográfica. Así ocurre sin duda alguna con *Soledad*, de José Peralta, ambientada en la ciudad de Lima. En ese caso, así como ocurre con las novelas de Campos Coello y Montalvo, lo que interesa es la exposición del tema “nacional”, más que la ubicación concreta de una geografía. La remisión de Peralta a la más próxima metrópoli regional de la época (Lima) también revela la fragmentación de los puntos de referencia culturales que tenían los autores ecuatorianos. En el caso de *Soledad*, también se trata de un ejercicio de pertinencia literaria, en favor de la verosimilitud: una anécdota como la que nos cuenta Peralta podía ocurrir más probablemente en una ciudad grande como Lima, antes que en una ciudad muy pequeña como Guayaquil o Quito. Al desplazar el enfrentamiento entre católicos y masones por fuera del territorio nacional, Peralta pudo concentrarse en el asunto novelesco, sin tener que rendir cuentas a sus vecinos inmediatos, entre quienes se

¹⁶⁹ Hernán Vidal, “Cumandá: Apología del Estado teocrático”, en *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*, n° 6, Lima, 1980, pp. 199-212.

encontraban tanto sus aliados cuanto sus rivales. Peralta no se refugió al interior de un cerco cultural o religioso como hicieron Montalvo y Campos, pero también ambientó su novela en un escenario apropiado para el desarrollo de las acciones. Con esta novela, Peralta representa la pugna por el poder político y simbólico entre liberales y conservadores, que se estaba llevando a cabo en el Ecuador. La nación imaginada por el primer Peralta en su novela de juventud es un territorio pacífico y cristiano, amenazado por la presencia de los enemigos de la Iglesia.

Los novelistas del siglo XIX aprovecharon todos los recursos que tuvieron a mano, para convertir sus novelas en tribunas políticas o púlpitos religiosos. No obstante, lograron edificar con sus ficciones algo más que un escenario de batallas entre rivales partidistas. Al ocuparse de las urgencias ideológicas de su tiempo, sentaron también las bases de una tradición nacional. No se puede hacer crítica social trascendente sin mirar la realidad inmediata. Quizá no sea tan obvio decir que el futuro que los fundadores vislumbraron estuvo condicionado por sus creencias. Pese a las polémicas entre bandos, la patria que soñaron siempre fue una sola: una república hispánica y católica, patriarcal y conservadora. Finalmente, este es el significado que transmiten las novelas ecuatorianas del siglo XIX, escritas entre 1855 y 1893. Al narrar la nación en clave estética, de modo histórico y en tono crítico, los primeros novelistas fundaron un país imaginado por las élites sociales, que habían heredado la cultura y el territorio de sus padres, los mismos que sostuvieron el régimen de castas y exclusión de la colonia española durante siglos. La casa que edificaron los primeros ecuatorianos no podía ser muy distinta del palacio imperial, pues la tuvieron que construir con los mismos ladrillos de sus ruinas.

EPÍLOGO

Las siguientes reflexiones finales pretenden señalar aquellos que, probablemente, sean los hallazgos más significativos de la presente investigación. Sin duda, falta mucho que decir, pero en esta breve reseña se encuentran descritas sucintamente las vías por las cuales podrían continuar futuras investigaciones. En resumen, he encontrado siete pilares que soportan la propuesta de los novelistas ecuatorianos de mediados del siglo XIX, entre 1855 y 1893. En primer lugar, los personajes, especialmente los héroes novelescos, se constituyen en modelos cívicos y morales para los nuevos ciudadanos. En segundo lugar, el catolicismo y sus certezas se plantean como principios generadores de la nacionalidad ecuatoriana. En tercer lugar, los ambientes y escenarios de las novelas presentan a la naturaleza americana como el sitio idóneo donde fundar la sede sagrada de la nueva nación cristiana. En cuarto lugar, se plantea que el castellano debe ser el único vehículo lingüístico de las razones y proyectos nacionales, porque la herencia colonial lo puso inevitablemente como la lengua materna del Ecuador. En quinto lugar, vemos que las novelas plantean la necesidad del mestizaje como única salida para el encuentro de una sola raza, que borre las diferencias culturales y étnicas en torno de la matriz homogeneizadora de la hispanidad. En sexto lugar, podemos vislumbrar, aun cuando sea con menos claridad que las evidencias anteriores, que el Estado nacional ecuatoriano surge como un mecanismo de defensa de la nueva comunidad, para legitimarse como entidad histórica, frente a sus rivales: las otras naciones hispánicas y las naciones amerindias. En último término, descubrimos que la nación ecuatoriana, como cualquier otra que haya existido, tuvo un inicio y tendrá un fin en el tiempo. Como cualquier otro fenómeno de la cultura humana, la nación ecuatoriana está sujeta a la contingencia y al devenir histórico. Las novelas intentan trascender esta condición, dejando testimonio de la existencia de los hombre y las mujeres que alguna vez decidieron llamarse a sí mismos ecuatorianos.

Los personajes: héroes, tipos narrativos y ciudadanos modelo

Varios de los personajes protagónicos, que hemos conocido a lo largo de este recorrido por las novelas ecuatorianas del siglo XIX, constituyen un tipo de héroe, que se asemeja a ciertos santos del panteón católico. Esta nueva figura novelesca, que representa

al mártir patriótico, pretende fundar un panteón republicano cuyo laicismo es aparente, porque su comportamiento no deja de ser religioso: sus sacrificios por los seres amados o la patria se justifican en la medida en que han sido bendecidos por la Iglesia. Y, cuando este protagonista novelesco se acerca a la figura del antihéroe, actúa como una antípoda del cristiano ejemplar: su castigo sirve como una advertencia a quienes se opongan a las leyes de Dios. Salvo los matices presentes en *La emancipada*, *Relación de un veterano de la Independencia*, *Timoleón Coloma* y *La muerte de Seniergues*, todas las novelas albergan modelos de ciudadanía, que defienden los principios éticos del conservadurismo católico. Incluso algunos autores cercanos a las ideas liberales, que gestaron un entendimiento de la nación ecuatoriana, opuesto al Estado confesional, apuntalaron en diversa medida el régimen de Gabriel García Moreno. La mayor parte de las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX defendió la identidad e interdependencia que existía entre la Iglesia católica y el Estado nacional emergente.

Otra forma de mirar a esos mismos héroes novelescos nos ha llevado a descubrir varios tipos narrativos, que podríamos denominar conservadores: los de Juan León Mera (el misionero que expía sus culpas perdiendo todos sus bienes materiales y amores mundanos en favor de la evangelización), los de Manuel Coronel (el extranjero ilustrado que entrega su vida a los bárbaros por el triunfo del conocimiento científico y la moral laica), los de Francisco Javier Salazar Arboleda (el fiel católico que tiene una visión divina y atestigua ante sus prójimos la necesidad de volver a la doctrina de la fe), los de Juan Montalvo (el caballero andante que recupera de la Edad Media los valores de la cristiandad primitiva, bajo la lupa del clasicismo, y los códigos caballerescos presentes en el Renacimiento europeo, como salida ante el peligro de la disolución moral de la nación), los de Manuel Belisario Moreno (el ilustrado que presta su ciencia al servicio de la fe, y la virgen consagrada a favorecer a los marginados sociales), los de Francisco Campos (el pagano que se convierte a la fe verdadera y entrega su vida por la conversión de los infieles), los de José Peralta (el antihéroe liberal que pierde su vida y la de sus seres queridos por haberse unido a las logias masónicas enemigas del catolicismo). En este conjunto, hallamos una excepción: el personaje de Miguel Riofrío (la mujer ilustrada que prefiere perderse en la marginalidad social y una vida disoluta, antes que ceder el ejercicio de su soberanía). Todos ellos basan su heroicidad en el sacrificio que hacen por practicar sus creencias, especialmente, aquellas que determinan su visión sobre la moral y la ética,

sancionada por las instituciones (si son más conservadores) o establecida por el fuero individual (si son más liberales). La mayor parte de los primeros héroes novelescos ecuatorianos son esencialmente trágicos, porque se consagran por una exigencia que rebasa su voluntad, y que se parece mucho al anhelo de santidad de los mártires católicos.

El catolicismo como fundamento de la nacionalidad

Estas primeras evidencias nos llevan a concluir que la nación imaginada por los primeros novelistas ecuatorianos está fundamentada sobre todo en la religión: en el caso de Mera (y yo añadiría el Campos Coello de la novela *Plácido*) “es la expresión de un catolicismo sin quiebres, pre-moderno, casi medieval” (Ponce Ortiz, 2009: 144). El anacronismo de estas ideas revela la fragilidad simbólica del proyecto nacional conservador. Aquellos primeros ideólogos no lograron ver que la religión no “puede proporcionar una base adecuada para la constitución de una nacionalidad moderna”.¹⁷⁰ Pasaron apenas unas pocas décadas para que el edificio de aquel proyecto nacional conservador empezara a resquebrajarse por su lado más débil: la identidad entre Estado e Iglesia. La Revolución Liberal empezó desarmando, precisamente, esta sociedad teocrática.

De esta manera, al culto a los ancestros y las leyes y costumbres de la nación emergente, el Estado implantado por García Moreno sumó los dogmas teológicos del catolicismo, como una estrategia para cohesionar un conglomerado social al borde de la disgregación política, pero sobre todo al borde de la disgregación simbólica. La religión actuó en ese entonces como un elemento unificador más efectivo que cualquier otro, porque era compartido por la mayoría de la población del territorio, y por ello permitió continuar con la fundación de la nacionalidad ecuatoriana. A tal estrategia respondieron novelas defensoras del cristianismo como la antimasonica *Soledad* de José Peralta, y las evangelizadoras *Cumandá* de Juan León Mera y *Plácido* de Francisco Campos Coello. En esas novelas del XIX existe un regreso a la noción primitiva de la religión, identificada con el culto al Estado. Conforme el laicismo ganaba terreno, el sentido de la religión nacional se extendió de la práctica del catolicismo a la celebración del surgimiento de la

¹⁷⁰ Ernest Renan, “¿Qué es una nación?”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 33.

patria, como ocurre en las novelas cívicas e históricas de Teófilo Pozo Monsalve y Carlos R. Tobar. En todas estas novelas, Estado y nación se confunden en un solo destino.

La naturaleza como cerco sagrado de la nación

Ahora bien, esta identidad entre Estado, nación y religión posee cierta naturaleza ritual, que suele aparecer en los primeros momentos de la constitución de muchas naciones,¹⁷¹ cuando sus fundadores imaginan el tiempo y espacio mítico de su nacimiento. En términos teológicos, la comunidad funde un *Arca* de la alianza y edifica un *Templo* donde rendirle culto. Por un lado, se delimita el tiempo, se corta la “regresión infinita de causa y efecto”, y se ordena en un punto fijo “el nacimiento mítico de la *Polis*, el nacimiento de la Civilización [...] lo que da lugar a una repetición ritual, la ritualización de la memoria, la celebración, la conmemoración; en suma, todas aquellas formas de comportamiento mágico que equivalen a una derrota de la irreversibilidad del tiempo” (Debray, 1977). Estos rituales sagrados se encuentran representados en las efemérides patrias y las fechas heroicas, que algunas novelas ecuatorianas del siglo XIX recuperan: *Entre el amor y el deber* de Teófilo Pozo Monsalve, *Relato de un veterano de la Independencia* de Carlos R. Tobar, y *La muerte de Seniergues* de Manuel Coronel. Por otro lado, se realiza “el recorte de un espacio sagrado dentro del que la adivinación podría tener lugar. Este gesto fundamental se encuentra en el nacimiento de todas las sociedades, en su mitología al menos” (Debray, 1977). De ahí que sea tan importante la descripción del paisaje en las novelas del siglo XIX. No se trata solamente de la identificación romántica de la subjetividad del observador con el paisaje, y del mapeo de los límites geográficos de la nación; las descripciones de la naturaleza constituyen también el diseño de un territorio sagrado, donde el futuro de la nación se pueda vislumbrar como un destino posible o deseable, legitimado por las leyes de la religión cristiana.

La tan mentada dicotomía entre civilización y barbarie (con profundas raíces en el Cono Sur) es solamente un aspecto de este proceso fundacional, y resulta insuficiente para describir el que tiene lugar en medio de los Andes. Este es el profundo sentido de las

¹⁷¹ Cfr. Régis Debray, “Marxism and the national question”, en *New Left Review*, nº 105, septiembre-octubre de 1977, p. 27. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Bhabha, Homi K. (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 76.

descripciones de la naturaleza que abren varias novelas. En *El hombre de las ruinas* de Francisco Javier Salazar Arboleda, los campos roturados de la provincia de Imbabura, por la fuerza de la catástrofe natural, operan como un templo donde tienen lugar sucesos fantásticos, que nos recuerdan la pequeñez del hombre y el poder infinito de Dios. Las leyes naturales se suspenden, y entran en juego las leyes alegóricas de la fabulación religiosa. La naturaleza descrita es tan solo el escenario donde los milagros pueden ocurrir: la aparición de un gigantesco demonio. Desde esta perspectiva, se entiende más fácilmente que en novelas como *Timoleón Coloma*, de Carlos R. Tobar, o *Cumandá*, de Juan León Mera, se compare a los bosques y selvas de la sierra y el oriente ecuatoriano con templos antiguos de civilizaciones indoeuropeas. Aquellos novelistas estaban dibujando sin duda el paisaje nacional, pero, antes que nada, estaban creando la sacralidad del espacio de la Patria. Al expandir simbólicamente e imaginariamente los límites geográficos de la nación, sacralizaban sus límites naturales. Fundaban el templo de la nación ecuatoriana.

En definitiva, el discurso nacionalista de estas primeras novelas sería en gran medida una derivación religioso-mística. He aquí las profundas coincidencias entre conservadores y liberales, y la sacralidad de su común matriz cultural: “el nacionalismo no está 'alineado' con ideologías abstractas tales como el liberalismo o el marxismo, sino que es una derivación mística de los sistemas culturales religiosos” (Sommer, 2004: 54). Los discursos nacionalistas en América Latina se escribieron desde la cristiandad católica, en contra de ella o como una de sus derivaciones. Aunque el papel que le asignaban a la religión era en algo distinto, tanto conservadores cuanto liberales eran cristianos creyentes y devotos defensores de las causas del cristianismo.

El castellano, lengua materna de la nación

El otro pilar fundamental de la nación imaginada por los primeros novelistas ecuatorianos es la lengua castellana: era el vehículo natural de expresión de la cultura nacional en ciernes, gestada al interior de las élites criollas, y el medio de difusión de la verdad de la fe católica. Como letrados nacidos en la cultura hispánica, aquellos novelistas comprendieron desde el inicio que la política de una lengua única, la misma lengua de la colonización y evangelización de América, debía continuar para atenuar y borrar con el tiempo las enormes diferencias culturales, que ponían en peligro la invención de un origen

y destino común para todos los pueblos y etnias que habitaban el territorio nacional. Más allá de su evidente utilidad administrativa, la política de una lengua nacional única es una pretensión de corte racial, pues supone que, al hablar todos los habitantes la misma lengua, su categoría racial o de casta se igualaba. Desde este punto de vista, es indispensable leer también la representación que se hace en estas novelas de las lenguas de los indígenas y el habla española de los negros. Un contraste interesante lo podrían ofrecer las palabras de los indígenas de *Cumandá* en comparación con aquellas de los siervos negros de la hacienda cañicultora que aparecen en *Timoleón Coloma*. Mientras los primeros se destacan por su habla idealizada y castiza (en este sentido, romántica), los segundos se caracterizan por su habla barbárica y balbuceante (en este sentido, realista).

Sucedió que, en muchas partes de Europa, la lengua del conquistador se perpetuaba cuando los invasores llevaban sus propias mujeres; y, cuando esto no ocurría, las nuevas dinastías adoptaban las lenguas de los conquistados. Así pasó con los sajones invasores de Inglaterra, que llevaron a sus mujeres e impusieron su lengua germánica (Renan, 2010: 24). Pero en Latinoamérica sucedió algo muy distinto: ni los conquistadores trajeron muchas mujeres, al menos al principio, ni adoptaron las lenguas de los conquistados. La lengua europea se impuso al inicio como *lingua franca*, después como lengua oficial del Estado imperial, y más tarde como lengua “materna” de las naciones poscoloniales. En todos los casos, fue impuesta a la mayoría de la población, mediante los sistemas educativos administrados por la Iglesia, que castellanizaron y evangelizaron a los indios y negros. Esta noción de lengua “materna” de los fundadores de la nación ecuatoriana, de indiscutible raigambre colonial e imperial, sólo cambió a raíz de la reciente refundación jurídica de los Estados nacionales andinos de Ecuador y Bolivia, cuando estos países adoptaron como lenguas oficiales también algunas lenguas indígenas.

Y, aún en estos casos, debemos recordar que el Ecuador reconoce actualmente como lenguas de validez jurídica exclusivamente a las de uso mayoritario: el quichua y el shuar. Las lenguas minoritarias también son reconocidas constitucionalmente, pero su validez jurídica se restringe al ámbito de su territorio ancestral.¹⁷² El criterio de homogeneización cultural que se halla detrás de la declaratoria de las lenguas oficiales del Estado, vale decir, de las lenguas nacionales, sigue vigente desde el siglo XIX. La visión de la

¹⁷² *Constitución Política de la República del Ecuador*, 2008, Artículo 1.

eficacia administrativa se impone sobre la realidad etnográfica y demográfica: sería muy difícil administrar un aparato judicial que se expresase en las lenguas de las catorce nacionalidades y pueblos reconocidos en la *Constitución Política de la República del Ecuador*. Volviendo a las novelas del siglo XIX, podemos hallar en ellas el origen político que tienen incluso estas decisiones administrativas, que afectan el orden de lo simbólico. El límite entre la nación y el Estado nacional sigue siendo borroso en la actualidad.

Es evidente que por momentos para Mera, Montalvo, Tobar y la mayoría de sus colegas contemporáneos, “la lengua y la nación expresa[ban] aspectos de una Verdad Divina”,¹⁷³ como en algún momento pensaron los ideólogos nacionalistas alemanes (Herder, Novalis, Fichte, Schleiermacher). Seguramente, para ellos, “Una 'nación' era una cualidad irreductible y original, una realidad casi trascendente, y la mejor manera de captarla era a través de una lengua materna y una literatura nacional” (Snead, 2010: 308). Pero a diferencia de los nacionalistas europeos, la mayor dificultad que tuvieron que atravesar Mera y sus contemporáneos fue la de no haber tenido una lengua propia, distinta de la lengua colonial española, con la cual elaborar una literatura nacional, “original” en toda la extensión de la palabra. De allí el interés de Mera y Campos Coello por las tradiciones y leyendas precolombinas que, sin embargo, no recogen en sus novelas. Este es precisamente el debate en el que participaron activamente Mera (principalmente a través su *Ojeada histórico-crítica*) y Montalvo (mediante los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y otros escritos). De allí provienen también los comentarios de Mera sobre la paulatina desaparición de la lengua quichua, y el desprecio que sentía Montalvo por esa lengua, del cual luego se retracta. Pero este dilema entre conservadores y liberales resulta un juego de matices un tanto superficiales, si consideramos que

“Lengua” no debe entenderse aquí en términos meramente filológicos y etimológicos, sino también como todo el conjunto de recursos de que disponen los narradores, desde la materia prima (el vocabulario y la sintaxis, así como el repertorio de mitos, rituales y folclore) hasta las herramientas de procesamiento (instrumentos formales y estructurales, como la repetición o la retención, tipos de discurso, trops de ordenación),

¹⁷³ James Snead, “Linajes europeos, contagios africanos: nacionalidad, narrativa y comunitarismo en Tu-tuola, Chebe y Reed”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 308.

pasando por consideraciones referidas a la recepción narrativa (composición del público y retroalimentación, mercado) (Snead, 2010: 308).

Es así como Mera, por ejemplo, se encuentra en las antípodas de Montalvo en cuanto a la materia prima de su novela (el tema indígena frente al tema caballeresco) y las herramientas de procesamiento (la novela indianista frente a la novela de caballerías), pero se encuentra muy cerca de él en cuanto a la recepción de sus obras (literatura de las élites letradas, escrita para las élites letradas hispanohablantes). La lengua “materna” de los primeros narradores de ficción es tan ajena al pueblo, como es extranjero el género literario que tuvieron que reinventar las élites para hablar con él: la novela. Para la definición de un género literario tan complejo como la novela, se deben tomar en cuenta al menos estos tres factores: materia prima, herramientas de procesamiento y circunstancias de recepción. En ninguno de los casos que hemos estudiado hallaremos una construcción original y consistente de estos tres elementos. Siempre habrá más de uno que se escape de su control, empezando por el idioma “materno” en que se expresaron. En este sentido, las primeras novelas nacionales son una plataforma de defensa del hispanismo fundacional de la literatura ecuatoriana, inevitable en ese momento histórico.

Si algún vestigio de nacionalidad originaria, algo distinta del hispanismo inicial, queremos encontrar en el siglo XIX, debemos buscarlo por fuera de los géneros literarios de origen europeo como la novela. La crítica literaria ha desestimado en el Ecuador esos territorios donde se gestó simbólicamente la nacionalidad, quizá por su obsesión con la cultura letrada de las élites. Si algún lugar nos puede brindar nuevos caminos es el territorio de la leyenda histórica y las tradiciones orales. La obra folclorista de Mera ha merecido ya la atención de la crítica, quizá por el empeño del mismo autor en editar sus trabajos en formato de libro, lo cual ha alivianado mucho la carga de tener que explorar en publicaciones periódicas dispersas. Pero lo cierto es, como precisé en su momento, que las leyendas y tradiciones circularon primero y abundantemente en los periódicos y revistas de la época, de la mano de autores como Francisco Campos Coello y José Peralta. Leer las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX ha permitido ver que junto a las “novelas nacionales” se encuentran otros géneros narrativos fundacionales tanto o más importantes, donde la “narrativa nacional” ecuatoriana posiblemente encuentre su mejor y más original principio.

La raza de la nación: mestizaje y blanqueamiento

Además de la religión y la lengua, el otro gran pilar de la construcción del imaginario nacional del siglo XIX fue la noción de raza. Tal como sucedió en la antigüedad europea, para los letrados americanos, la tribu y la ciudad funcionaban como “meras extensiones de la familia” (Renan, 2010: 28) y, por lo tanto, eran expresiones de un mismo origen racial. La identidad entre familia, tribu, ciudad y nación empezó a perder importancia una vez erigido el Imperio Romano (Renan, 2010: 29), pero en América esta identidad persistió en gran medida entre los criollos fundadores, quizás porque necesitaban distinguirse de los pueblos originarios que, por otra parte, eran tan distintos entre sí como lo eran de los colonos españoles. Si bien mi perspectiva de análisis no es antropológico-fisiológica, sino histórico-filológica, debo recordar inevitablemente el tema racial que está detrás del ideario nacional de los primeros tiempos: el mestizaje.

Sabemos que la raza “es algo que se hace y se deshace” (Renan, 2010: 31) por las mezclas de sangre. Sin embargo, no debemos olvidar que la noción racial que anima la tesis del mestizaje ecuatoriano entiende el nacimiento de una población plenamente nacional, como el resultado de un proceso de blanqueamiento, de europeización, de innegable cariz racial: cristianizar, castellanizar, occidentalizar. Ni los conservadores ni los liberales de la época quisieron salir de la órbita de esta tesis. Así lo demuestran sus novelas, que en el fondo son una defensa incondicional del cristianismo y el idioma español que animan las anécdotas, y guían las palabras de los narradores de todas ellas. Para ser ciudadanos ecuatorianos del siglo XIX, en pleno uso de sus derechos, los habitantes debían hablar, escribir y rezar como europeos hispánicos.

Las *palabras de los otros*, representadas por aquellos personajes que no hablan en su propio idioma, y cuyas culturas son barbarizadas en las novelas que hemos leído, nos llevan a constatar que la nación ecuatoriana del siglo XIX se fundamentó en una serie de olvidos selectivos cuidadosamente compendiados:

El olvido –incluso diría el error histórico– es un factor fundamental en la creación de una nación, razón por la cual el progreso en los estudios históricos suele constituir un peligro para el principio de la nacionalidad. De hecho, la investigación histórica saca a la luz los actos de violencia que estuvieron en el origen de todas las forma-

ciones políticas, aun aquellos que han tenido consecuencias completamente beneficiosas. La unidad se logra siempre mediante la brutalidad [...] la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común y, también, que hayan olvidado muchas otras. (Renan, 2010: 25, 26)

Las narraciones nacionales están hechas de recuerdos y olvidos selectivos, en igual medida. En el caso de las novelas ecuatorianas del siglo XIX, las ausencias son las más notables: los afrodescendientes, las nacionalidades indígenas, la compleja situación de la mujer, las diferencias sexuales, las disidencias políticas. Si bien, por ejemplo, se recuerdan los levantamientos indígenas en *Cumandá* y *Naya o la Chapetona*, los ahora denominados *pueblos originarios* están representados como bárbaros que se resisten, al final de cuentas, a ser integrados a la nación blanco-mestiza. El mundo ficticio de esas novelas tiende a mostrar el surgimiento de una nación ecuatoriana, que camina siempre hacia adelante, mirando sobre el hombro a *los otros*. No podemos voltear la mirada: estas novelas fueron parte de un consistente ejercicio de violencia simbólica, mediante el cual las élites intentaron convencerse a sí mismas y pretendieron convencer a los otros de la existencia de un sujeto histórico con identidad propia. Este proceso de silenciamiento y simulación ha pretendido inventar una tradición fundamentada en una sola religión y lengua, como principio espiritual de una identidad autónoma: el nacimiento de una nación implica, inevitablemente, la muerte y el olvido de otras, que ceden su espacio en el mundo.

En un principio, podríamos pensar que esas naciones rivales en las que estaban pensando los novelistas ecuatorianos son las naciones latinoamericanas vecinas. Pero si recordamos y aceptamos que aquellas novelas se escribieron sobre todo hacia el interior del territorio ecuatoriano, resulta que esas naciones interdependientes no son otras que las constituidas por los pueblos originarios, que ya vivían en el territorio nacional mucho antes de que la idea de un país independiente fuera tan siquiera un proyecto político. Aquellas comunidades con sus propias lenguas, religiones, tradición histórica e identidad étnica (características que la naciente ecuatorianidad inventó sobre la marcha, porque no la tenía) se acercan mucho más a la idea de nación que el conglomerado de nacionalidades que actualmente denominamos Ecuador. Son ellas las naciones ignoradas o, más precisa-

mente, desconocidas en las novelas del siglo XIX: las nacionalidades ancestrales, anteriores al proyecto del Estado terrateniente u oligárquico criollo. Aquellas naciones se blanquean, occidentalizan o desaparecen en el discurso novelesco.

El Estado como expresión de la nación emergente

Gracias a esos vecinos, que se deben olvidar o desconocer, se pueden definir los límites políticos y simbólicos que diferencian a la propia nación de las otras. Los otros son vistos como amenazas a la propia sobrevivencia y la persistencia de la propia identidad. Por eso la invención simbólica de la nación ecuatoriana no pudo escapar de la edificación política del Estado: “Aun cuando un pueblo no quisiera reducirse al imperio de leyes públicas, para evitar las discordias interiores tendría que hacerlo, porque la guerra exterior lo obligaría a ello. Todo pueblo, en efecto [...] tiene pueblos vecinos que lo acosan, y para defenderse de ellos ha de organizarse como potencia, es decir, ha de convertirse interiormente en un Estado”¹⁷⁴. La organización política del Estado nacional ecuatoriano fue indispensable para que la emergente nación ecuatoriana pudiera defenderse, en primer lugar, de la presencia de sus vecinos más próximos, los internos, los pueblos ancestrales y, en segundo lugar, para que pudiera diferenciarse de los vecinos de la región andina. De ahí que las novelas del XIX desconozcan o limiten la existencia de estos “vecinos” internos o, en último término, los anexionen mediante la catequesis y la instrucción pública, es decir, mediante la imposición de una lengua y una religión “nacional”, que anule o borre sus diferencias.

Si bien no representaron un peligro fatal, pues finalmente no llegaron a constituir una amenaza militar, lingüística ni religiosa alguna, aquellos pueblos ancestrales representaron, eso sí, las fracturas y debilidades de un naciente discurso nacional, que debía mostrarse sólido, unitario e inmune a la influencia o ambición de las otras naciones hispanicas en formación. Debemos considerar que aquellos pueblos originarios tenían más elementos en común entre ellos que con las naciones criollas que se estaban gestando,

¹⁷⁴ Immanuele Kant, *La paz perpetua: ensayo filosófico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 104. Citado por Bennington (2010: 181).

cuyas fronteras políticas, muchas veces, dividieron artificialmente sus territorios tradicionales. Tal podría ser el caso de algunas tribus y nacionalidades amazónicas, que viven actualmente entre Ecuador y Perú.

Las novelas acompañan la constitución política del Estado nacional en tanto establecen, por un lado, las raíces primordiales del pueblo y, por otro, las virtudes cívicas que lo distinguen. Estos límites están además identificados con los horizontes comunes del nuevo colectivo imaginado y las nuevas reglas de convivencia entre los individuos de esa comunidad (Bhabha, 2010). Desde este punto de vista, la constitución del Estado nacional fue una estrategia de sobrevivencia de la nueva nación, de la naciente comunidad ecuatoriana. El relato de la nación se asemeja al sistema inmunológico (simbólico) que cataliza el buen funcionamiento de las membranas celulares; vale decir, de los límites mismos del organismo nacional. Las novelas son parte de ese mecanismo de defensa, y en esa medida son también expresiones políticas del Estado nacional. En suma, todas ellas expresan la nación emergente como el surgimiento de un nuevo principio espiritual, como diría Ernest Renan (2010: 35).

Esta espiritualidad, asentada en la memoria histórica, legendaria o ficcional, tiene tanto malos como buenos recuerdos, pues “de hecho, el sufrimiento en común une más que la alegría. En lo que se refiere a las memorias de una nación, las penas tienen más valor que los triunfos, pues imponen obligaciones y requieren un esfuerzo conjunto” (Renan, 2010: 36). De allí que en las novelas que hemos revisado predominen las tragedias y fracasos, sobre los triunfos y buenos recuerdos. De nuevo, estos contenidos narrativos responden a exigencias políticas precisas, más que a características verificables de la realidad social y, por supuesto, no son virtudes que podamos atribuirles primordialmente a corrientes literarias como el Romanticismo o el Realismo. El nacionalismo fagocita todo aquello que necesita para sobrevivir, incluidas las escuelas artísticas y literarias.

La nación ecuatoriana es un fenómeno contingente

No obstante las duras críticas que por momentos aparecen en mis reflexiones, debo aceptar que el nacionalismo no es un fenómeno literario esencialmente malo. Por entre el canon nacionalista se filtran con frecuencia muchos elementos que no se limitan

a legitimizar un determinado proyecto cultural o político,¹⁷⁵ lo que convierte a cualquier archivo nacional en una lista heterogénea, acumulada a lo largo de décadas, y aun de siglos, de un modo no específicamente programático. Así como en los intersticios de los discursos centrales de la nación se pueden encontrar las razones del orden nacional, también en ellos se encuentra la emergencia precaria de los subalternos, que al inicio aparecen inevitablemente al margen de la historia como “los otros” que, en contraste y por la diferencia con “los mismos”, ayudan a afirmar la identidad programada o aceptada desde las élites. Sólo desde una visión colonialista, el discurso del canon nacional puede aparecer monolíticamente resuelto como un instrumento de dominación, sin contradicciones ni fisuras. Estos estrechos intersticios del canon literario nacional son la muestra del conflictivo y lento proceso del surgimiento de la nación en sí misma y de la formación del Estado que la expresa o acompaña. El indigenismo realista, por ejemplo, germina en el indianismo romántico, como un parásito que luego encuentra otro huésped de donde salir de su estado larvario. La literatura emancipadora de la negritud se anuncia en el negrismo esclavista, que retrata a los africanos y sus descendientes como seres dominados por el amo, sin oportunidad de redención. La literatura nacional indígena y el llamado afrocen-trismo de los siglos XX y XXI constituyen un estadio posterior, en que los subalternos dejan de serlo porque empiezan a hablar sobre sí mismos y en su propia lengua. Pero sus inicios se encuentran sin duda en el seno de la colonialidad y la dominación.

El nacionalismo literario surge como un discurso consustancial a la aparición del Estado occidental moderno, sobre todo en las naciones poscoloniales como el Ecuador: “Es importante recordar aquí que, en una nación periférica, el nacionalismo tiene efectos y significados distintos de los que tiene en una potencia mundial” (During, 2010: 188). Por esa razón, el nacionalismo puede entenderse como una corriente de resistencia contracultural, tanto contra el imperialismo europeo cuanto contra las ambiciones de los aliados y rivales de cada país. La visión del nacionalismo como un fenómeno esencialmente negativo es propio de cierta crítica humanista, modernista y marxista (Cfr. During, 2010: 188), que no se fija en los intersticios de los discursos oficiales, por donde empiezan a

¹⁷⁵ Cfr. Simon During, “La literatura: ¿el otro del nacionalismo? Argumentos para una revisión”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 187.

surgir nuevas opciones, nuevas resistencias, nuevos relatos. La precaria presencia indígena y afroecuatoriana en las novelas de Moreno, Mera y Tobar, así como el precario feminismo de *La emancipada*, manipulados por los intereses de las élites blancas, hispanistas y patriarcales del siglo XIX, son la puerta (más bien, una pequeña ventana) por donde empiezan a filtrarse el futuro indigenismo, la futura negritud, las nuevas visiones y representaciones de la mujer, la naturaleza, el otro, los otros.

Se vuelve urgente por este motivo distinguir entre nacionalismos, puesto que en algunos casos resultan más benéficos que perjudiciales, en tanto son más tendientes a la emancipación que a la dominación: “¿qué estamos defendiendo contra la intrusión del imperialismo cultural, económico y militar, sino es una cultura?” (During, 2010: 189). Al entender que el Estado nacional es una institución altamente eficiente, que moviliza lazos de solidaridad y cohesión social entre individuos y comunidades enteras, podemos entender que los proyectos de formación nacional expresan la existencia de una nación, si no previa, al menos consustancial a los discursos nacionalistas. Esto quiere decir que cuando Mera y sus contemporáneos empezaron a escribir sobre la nacionalidad ecuatoriana en ciernes, algo de esa precariedad identitaria estaba ya asentada en profundas convicciones políticas o emotivas íntimas, al menos en una pequeña parte de los habitantes. A lo mejor se trataba de una nación pequeña, oligárquica, criolla y letrada, que pretendía expandir su territorio cultural sobre poblaciones aledañas, cuya vecindad había heredado de la colonia; pero en el momento mismo de la aparición de la primera narración con intenciones alegóricas o que intentaba simbolizar la nación, con toda seguridad existían ya miles de ciudadanos congregados en torno de una identidad que reclamaban como ancestral y legítima, y por la cual estuvieron dispuestos a morir en numerosas guerras civiles.

No se trata solamente de un instrumento de dominio político y cohesión espiritual. Si bien el nacionalismo inventa naciones allí donde no las hay, también revela la existencia de naciones que hasta antes del surgimiento de su propio relato no reclamaban con claridad su propia existencia. En el caso del Ecuador, este movimiento fue doble: no fue solamente una literatura proselitista y adoctrinadora, que reflejaba los intereses de una clase social privilegiada; también fue una literatura que persiguió la individuación de una nueva comunidad nacional, que se había gestado lentamente a lo largo de siglos. Su mayor o menor fuerza, respecto de otras naciones vecinas, tal vez se pueda medir por el grado de sofisticación de su literatura canónica. De allí el empeño de la crítica en reconocer una

sola corriente dominante (el Romanticismo) y un solo ordenamiento cronológico (el método generacional); en otras palabras, de allí su obcecación por inventar un funcionamiento orgánico, que brinde la impresión de que existe una nación fuerte, unida y en pie de lucha. Pero la fortaleza de una nación también se puede hallar, como hemos visto, en los relatos y novelas menores, en la literatura que la crítica canónica olvida o desprecia, porque es incapaz de construir con ella un relato unitario y consistente. La inclusión de una pequeña parte del componente popular e indígena o afrodescendiente, aunque fuera mediante una visión colonial y paternalista, es una muestra de esa voluntad de construir la diferencia que la identifica frente a sus naciones vecinas. Y también constituye una evidencia de la compleja formación nacional multicultural e intercultural, que continúa casi dos siglos después. Debo insistir, el surgimiento de toda nación entraña, inevitablemente, la mutación y la muerte de otras naciones.

Ahora bien, el proyecto conservador católico, que se halla detrás de las primeras novelas ecuatorianas del siglo XIX, reclamó para sí mismo una ancestralidad proveniente de la tradición colonial y de algunos elementos amerindios: aquellos que armonizaban bien con el interés homogeneizador del mestizaje. Aquella idea de nación es conservadora no solo porque buscaba la restauración del orden patriarcal cristiano, sino porque defendía la herencia amerindia en la medida en que se ajustara al orden jerárquico de las castas y clases coloniales. Y, si esto fue así, deberíamos preguntarnos qué tipos narrativos nacionales crearon estas novelas; es decir, qué clase de personajes hallamos en las historias de estos autores que podamos encontrar décadas después en las novelas ecuatorianas de los siglos XX y XXI. Con alguna certeza, podemos señalar algunas: en primer lugar, el joven poeta o intelectual que sacrifica todo por su patria, su religión o su ideología política, incluso su amor por la heroína, y se convierte en guerrero insurgente; en segundo lugar, la joven mujer que entrega todo por unirse a su amante y seguirlo en su lucha, aunque tal decisión le signifique la muerte física o espiritual, la marginación o el rechazo social; en tercer lugar, el sacerdote bueno o el líder espiritual o político que se interesa por las almas de todos, incluso por la de los indios, los negros, los marginales, que se contraponen al sacerdote malo o el falso líder espiritual o político, aliado a los intereses del poder o el capital extranjero; en cuarto lugar, los indios indomables y paganos, que se resisten a la asimilación cultural y la humillación, frente a aquellos salvajes y bondadosos, en camino a la cristianización o ya evangelizados, que se humillan y parecen naturalmente serviles;

y, en quinto lugar, el dictador o el gobernante déspota, que maneja el Estado según su propia conveniencia y la conveniencia de su camarilla.

“A medida que la estructura política se vuelve genuinamente más democrática, el nacionalismo se transmuta en cultura popular moderna” (During, 2010: 202), tal como ocurrió en el Ecuador de la década de 1930, cuando la cultura nacional incluyó de manera radical y definitiva la presencia de lo popular, indígena y negro en el archivo nacional literario. La inevitable presencia de esos marginales en la visión oligárquica del siglo XIX se transmutó en la necesaria presencia de los descartados, en la literatura nacional de inicios del siglo XX. La noción de pueblo, de población nacional, se amplió en el siglo XX con el llamado Realismo Social, es cierto; pero no olvidemos que otra noción de pueblo ya existía en las novelas del siglo XIX, aunque fuera precaria, elitista, idealizante, confusa. Y entre sus miembros estaban ya los *diferentes* en camino de ser los *iguales*. Afirmar que el momento *nacional popular* de la década de 1930 constituye el evento fundacional de la literatura nacional es excederse en un sentido igual de etnocéntrico que el que inspiró a los letrados del siglo XIX. Sin duda, su nación fue muy distinta a la que conocemos ahora. Pero en su seno estaba ya el germen de la actual. Afirmar lo contrario equivaldría a defender la creencia de la nación como una entidad ontológica, cuya existencia sobrepasa todos los reveses históricos y está destinada a perdurar eternamente.

Por el contrario, “Las naciones no son algo eterno. Tuvieron su comienzo y tendrán su fin” (Renan, 2010: 36). Las naciones y sus relatos son eventos históricos y, por lo tanto, están sujetos a la contingencia. Son producto de una “solidaridad a gran escala”, de un consentimiento colectivo, de un “plebiscito diario”; es decir, son mucho menos metafísicas que el “derecho divino” y menos brutales que el “derecho histórico”. Más allá de cualquier abstracción metafísica o teológica, nos quedan muchos testimonios escritos (entre ellos las novelas) de los deseos y necesidades de los hombres que fundaron la nación y el Estado nacional ecuatorianos. Por el momento, sólo cabe aceptar que las naciones siguen siendo sistemas relativamente efectivos, que garantizan la libertad, en mayor o menor medida, y que evitan que los individuos vivamos aislados unos de los otros, o sometidos a los designios de un solo amo. A pesar de sus limitaciones, y su carácter imaginado (que no exclusivamente imaginario), las naciones como el Ecuador nos permiten evitar la extinción de nuestra especie, toda vez que funcionan como mecanismos de convivencia, solidaridad y autorregulación social.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica

- Baquerizo Moreno, Alfredo, *Titania. Novela corta*, en *El Globo Literario*, Guayaquil, n° 12 del 19 de marzo de 1893, pp. 137-140; n° 13 del 26 de marzo, pp. 149-151; n° 14 del 2 de abril, pp. 161-165; n° 15 del 9 de abril, pp. 175-178; n° 16 del 16 de abril, pp. 185-187; n° 17 del 23 de abril, pp. 197-199; n° 18 del 30 de abril, pp. 211-213; n° 19 del 7 de mayo, pp. 223- 224.¹⁷⁶
- Baquerizo Moreno, Alfredo, *Titania. Novela corta*, anexo de *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, a partir del n° 20 del 16 de diciembre de 1894.¹⁷⁷
- Baquerizo Moreno, Alfredo, *Novelas*, Segunda edición, “Publicaciones de la Academia Ecuatoriana, correspondiente de la Española”, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1946.¹⁷⁸
- Baquerizo Moreno, Alfredo, *Tierra adentro: la novela de un viaje; Titania; El Señor Penco; Luz*, Bogotá-Quito, Círculo de Lectores, 1988.
- Bilbao, Manuel, *El pirata del Guayas*, “Colección Luna de Bolsillo”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, [1855] 2012.
- Campos, Francisco, “La hija de Atahualpa. Crónica del siglo XVI”, en *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 20, 16 de diciembre, pp. 229-231; n° 23, 6 de enero, pp. 262-265; n° 24, 13 de enero, pp. 281-284; n° 25, 20 de enero, pp. 291-295; n° 26, 27 de enero, pp. 300-303; n° 27, 3 de febrero, pp. 313-315; n° 28, 10 de febrero, pp. 329-331, Guayaquil, 1895.
- Campos Coello, Francisco, *Plácido, novela*, Guayaquil, Imprenta i encuadernación de Calvo i Ca, 1871.
- Campos Coello, Francisco, *Plácido. Novela religiosa*, en *La esperanza. Periódico religioso y literario*, n° 5, Guayaquil, Imprenta i Encuadernación de Calvo i Ca., 10

¹⁷⁶ Está incompleta, se puede leer sólo hasta el Capítulo IV, "Cuarteto final".

¹⁷⁷ Según reza el encabezado de la revista. No he encontrado esta edición todavía.

¹⁷⁸ En esta edición constan *Titania*, *El Señor Penco*, *Luz*, *Una Sonata en prosa*, y un Apéndice (“Un novelista ecuatoriano”), que es el prólogo de la primera edición de *Una Sonata en prosa*, de 1901, firmado por Stein [Remigio Crespo Toral]. Las novelas están fechadas de la siguiente manera, al final del libro: “*Titania*, Guayaquil-1892; *El Señor Penco*, sin lugar ni fecha; *Luz*, Guayaquil-1901; *Una Sonata en prosa*, Guayaquil-junio de 1895”.

de marzo de 1871, pp. 58-60; nº 6, 25 de marzo, pp. 69-72, nº 7, 10 de abril, pp. 81-84; nº 8, 20 de abril, pp. 94-96; nº 9, 30 de abril, pp. 106-108; nº 10, 10 de mayo, pp. 118-120; nº 11, 20 de mayo, pp. 130-132; nº 12, 31 de mayo, pp. 143-144; nº 13, 10 de junio, pp. 155-156; nº 14, 20 de junio, pp. 167-168; nº 15, 30 de junio, pp. 179-180; nº 16, 20 de julio, pp. 191-192; nº 17, 31 de julio, pp. 203-204; nº 18, 10 de agosto, pp. 214-216; nº 19, 31 de agosto, pp. 227-228; nº 20, 20 de septiembre, pp. 239-240; nº 21, 30 de septiembre, pp. 250-252; nº 22, 10 de octubre, pp. 263-264; nº 23, 20 de octubre, pp. 274-276; nº 25, 10 de noviembre, pp. 299-300; nº 27, 10 de diciembre, pp. 323-324; nº 28, 20 de diciembre, pp. 335-336; nº 33, 20 de enero de 1872, pp. 390-394.¹⁷⁹

Campos Coello, Francisco, *Plácido*, por entregas como anexo de *Guayaquil. Revista de Literatura, Ciencias y Artes*, a partir del nº 38-39, del 28 de abril de 1895.¹⁸⁰

Campos Coello, Francisco, *Plácido, novela original*, Segunda edición, Guayaquil, Empresa Editorial Pichincha, 1896.

Campos Coello, Francisco, *La receta. Relación fantástica*, en *El Globo Literario*, Guayaquil, 1893, nº 1 del 1 de enero, pp. 5-9; nº 2 del 8 de enero, pp. 17-20; nº 3 del 15 de enero, pp. 29-32; nº 4 del 22 de enero, pp. 40-45; nº 5 del 20 de enero, pp. 53-57; nº 6 del 5 de febrero, pp. 67-71; nº 7 del 12 de febrero, pp. 82-84; nº 8 del 19 de febrero, pp. 90-94; nº 9 del 26 de febrero, pp. 102-105; nº 10 del 5 de marzo, pp. 115-116.

Campos Coello, Francisco, *La receta*, Guayaquil, Imprenta Rocafuerte, 1901.

Campos Coello, Francisco, “El reino del Dorado (Crónica del siglo XVI)”, en *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, nº 33, 17 de marzo, pp. 383-385, Guayaquil, 1895.

Campos Coello, Francisco, “Tradiciones históricas. Huainacpac”, en *La palabra. Revista de Literatura nacional*, nº 3, 18 de octubre, pp. 25-27; nº 4, 25 de octubre, pp. 45-48; nº 5, 1 de noviembre, pp. 58-60; nº 6, 8 de noviembre, pp. 71-72; nº 7, 15 de noviembre, pp. 83-84, Guayaquil, 1890.

¹⁷⁹ A partir de este número, la publicación periódica de la novela se suspende.

¹⁸⁰ Según consta en el encabezado de la revista. No he encontrado ningún ejemplar de esta edición.

- Campos Coello, Francisco, “El undécimo Shiri de Quito (Crónica del siglo XIII)”, en *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, N° 1, 10 de agosto, pp. 7-8; N° 2, 15 de agosto, pp. 10-12, Guayaquil, 1894.
- Y también en *Semana Literaria de El Globo*, Año 1, n° 6, Guayaquil, 1887, pp. 67-69.
- Campos Coello, Francisco, “La veturia de los Incas (Crónica del siglo XV)”, en *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*, n° 12, 21 de octubre, pp. 136-138; n° 13, 28 de octubre, pp. 146-149, Guayaquil, 1894.
- Coronel, Manuel, *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica*, Periódico *El Porvenir*, Cuenca, 1871.
- Coronel, Manuel, *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica*, en *El Pichincha. Periódico literario*, Quito, n° 12, 15 de julio, pp. 140-143; n° 13, 1 de agosto, pp. 153-155; y n° 14, 15 de agosto de 1876, pp. 164-168.¹⁸¹
- Coronel, Manuel, *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica*, Cuenca, Imprenta de la Alianza Obrera, 1906.
- Coronel, Manuel, *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica*, en revista *3 de noviembre*, n° 152, Cuenca, Municipalidad de Cuenca y Biblioteca Municipal Daniel Córdova Toral, 1989.
- Crónica del “Colegio de la Unión”*, Quito, Imprenta del *Colegio de La Unión* y Miguel Rivadeneira, 1860.
- Gómez Carbo, José [bajo el seudónimo de Jecé], *Por entre riscos*, en *La Revista Ecuatoriana*, Tomo I, n° 10, Quito, 31 de octubre de 1889, pp. 377-403.
- Herrera, Pablo, *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Imprenta del Gobierno, 1860.
- Herrera, Pablo, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo primero, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895.
- Herrera, Pablo, *Antología de prosistas ecuatorianos*, Tomo segundo, Quito, Imprenta del Gobierno, 1896.

¹⁸¹ En la advertencia, Coronel afirma que empezó la escritura de la novela en 1871 en Cuenca, y que entrega esta segunda edición corregida y aumentada en Quito. No he encontrado más números de este periódico. Según el mismo autor refiere, la contienda contra Veintemilla lo obligó a interrumpir su trabajo.

- Mera, Juan León, *Antología Ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano. Compilación formada por Juan León Mera, M.C. de la Real Academia Española y de la de Buenas Letras de Sevilla; precedida de un estudio sobre ellos, ilustrada con notas acerca del lenguaje del pueblo y seguida de varias antiguallas curiosas. Edición hecha por orden y bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana*, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892.
- Mera, Juan León, *Catecismo de geografía de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta Nacional, 1875.
- He registrado una segunda edición hecha en Guayaquil en 1884, sin pie de imprenta.
- Mera, Juan León, *Catecismo explicado de la Constitución de la República del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, 1894.
- Mera, Juan León, *Cumandá o un drama entre salvajes*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003.
- Mera, Juan León, “Entre dos tías y un tío”, en *La Revista Ecuatoriana*, Tomo I, nº 9, Quito, 30 de septiembre, 1889, pp. 337-372.
- Mera, Juan León, “Entre dos tías y un tío”, *Novelitas ecuatorianas*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, 1909.
- Mera, Juan León, “Entre dos tías y un tío”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección clásicos Ariel nº 10”, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, [1974a].
- Mera, Juan León, “Biografía y juicio crítico”, en *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz precedidas de su biografía y juicio crítico sobre todas sus producciones*, Quito, Imprenta Nacional, 1873.
- Mera, Juan León, *La escuela doméstica. Artículos publicados en “El Fénix”*, Quito, Imprenta del Clero, 1880.
- Mera, Juan León, “La escuela doméstica”. Artículos publicados en *El Fénix*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1908.
- Mera, Juan León, *Los novios de una aldea ecuatoriana. Ensayo de una novela de costumbres*, en *La Prensa*, Guayaquil, 1872, números 20 (15 de febrero), 21 (17 de febrero), 23 (22 de febrero), 25 (27 de febrero), 26 (29 de febrero), 28 (15 de marzo), 29 (7 de marzo), 33 (16 de marzo), 34 (19 de marzo), 36 (23 de marzo),

40 (2 de abril), 53 (2 de mayo), 54 (4 de mayo), 56 (9 de mayo), 59 (16 de mayo), 60 (18 de mayo), 62 (23 de mayo) y 64 (28 de mayo).

Mera, Juan León, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección clásicos Ariel nº 10”, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, [1974].

Mera, Juan León, *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días*, Quito, Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868.

Mera, Juan León, “Porque soy cristiano”, en *La Revista Ecuatoriana*, Tomo II, nº 24, Quito, 31 de diciembre, 1890.

Mera, Juan León, “Porque soy cristiano”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, 1909.

Mera, Juan León, “Porque soy cristiano”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección clásicos Ariel nº 10”, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, [1974b].

Mera, Juan León, “Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica”, en *La Revista Ecuatoriana*, Tomo V, Quito, 1893. pp. 62-94.

Mera, Juan León, “Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica”, *Novelitas ecuatorianas*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, 1909.

Mera, Juan León, “Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección clásicos Ariel nº 10”, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, [1974c], pp. 62-94.

Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, 1ra edición, Besançon, 1895.

Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Barcelona, Montaner y Simón, 1898.

Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Prólogo y edición de Ángel Rosenblat, Buenos Aires, American-lee, 1944.

Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Edición y prólogo de Gonzalo Zaldumbide, México, Porrúa, 1972.

- Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Edición de Ángel Esteban, 1ra edición, Madrid, Cátedra, “Colección Letras Hispánicas n° 567”, 2004.
- Montalvo, Juan, “Don Juan de Flor”, *Geometría moral*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1902, pp. 125-173
- Montalvo, Juan, “El Dr. Acevedo en Jerusalén”, *El Cosmopolita*, Libro 4°, Quito, Oficina Tipográfica de F. Bermeo, por J. Mora, agosto 7 de 1867, pp. 78-84.
- Montalvo, Juan, “El otro monasticón”, *Siete tratados*, Tomo primero, Besanzón, Imprenta de José Jacquin, 1882, pp. 188-210.
- Montalvo, Juan, “Episodio El Cura de Santa Engracia”, *Siete tratados*, Tomo primero, Besanzón, Imprenta de José Jacquin, 1882, pp. 267-278.
- Montalvo, Juan, “Fray Miguel Corela”, *El espectador*, Tomo segundo, París. Librería Franco-Hispano-Americana, 15 de junio de 1887, pp. 144-158.
- Montalvo, Juan, “Gaspar Blondín”, *El Cosmopolita*, Libro 4°, Quito, Oficina Tipográfica de F. Bermeo, por J. Mora, agosto 7 de 1867, pp. 84-86.
- Montalvo, Juan, “Safira”, *Geometría moral*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1902, pp. 69-80.
- Montalvo, Juan, *El Regenerador*, No 3, 7 de agosto de 1876, p. 42.
- Montalvo, Yolanda, “Mera y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 69-89.
- Moreno, Manuel Belisario, *Naya o la Chapetona. Leyenda tradicional*, Segunda edición con licencia eclesiástica, Loja, Imprenta del Clero, 1912.
- Moreno, Manuel Belisario, *Naya o la Chapetona*, Tercera edición, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1954.
- Moreno, Manuel B., *Naya o la Chapetona*, Loja, La emancipada, 1992
- Moreno, Manuel Belisario, *Naya o la Chapetona*, Loja, Instituto Técnico Superior “Daniel Álvarez Burneo”, 2004.
- Moreno, Manuel Belisario, *Naya o la Chapetona*, “Colección Lojanidad/Literatura/Serie Loja Profunda n° 22”, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2009.

- Peralta, José, “*Soledad (Leyenda tomada de una colección de tradiciones)*” (Capítulos I-V), *El Correo del Azuay*, n° 19, Cuenca, pp. 150-152, 1881.
- Peralta, José, “*Soledad (Apuntes para una leyenda)*”, *El Progreso* (Cuenca), 1885, n° 19 del 5 de marzo, [sin paginación]; n° 20 del 18 de marzo, [s. p.]; n° 21 del 31 de marzo, [s. p.]; n° 22 del 10 de abril, [s. p.]; n° 23 del 26 de abril, [s. p.]; n° 24 del 2 de mayo, [s. p.]; n° 25 del 19 de mayo, [s. p.]; n° 26 del 14 de junio, [s. p.]; n° 27 del 26 de junio, [s. p.]; n° 29 del 22 de julio, [s. p.]; n° 31 del 5 de agosto, [s. p.]; n° 38 del 8 de noviembre, [s. p.]; n° 39 del 16 de noviembre, [s. p.]; n° 40 del 23 de noviembre, [s. p.].
- Peralta, José, *Soledad o leyenda histórica*, Folleto, 1887 [Según Cárdenas Reyes, María Cristina, *José Peralta y el liberalismo*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, pp. 26 y 304. Citada por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 82].
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Impreso por Andrés Cordero, agosto de 1886.
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Edición de Antonio Lloret Bastidas, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Azogues, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Cañar, 1997.
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Azogues, Gobierno Municipal de Azogues, 2003.
- Riofrío, Miguel, *La emancipada*, Primera edición, Loja [Guayaquil, impreso en los talleres Offset Graba], Consejo Provincial de Loja, septiembre de 1974.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, Cuenca, Departamento de difusión cultural de la Universidad de Cuenca, 1983.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, “Colección Joyas Literarias, novelas Breves del Ecuador n° 6”, Quito, El Conejo, 1984.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada. La primera novela ecuatoriana*, Guayaquil, Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1988.

- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, Primera edición, “Colección Antares”, Quito, Libresa, 1992.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, “Colección Antares”, Quito, Libresa, 1994.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, “Colección Media Luna n° 6”, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana/Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2003.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*. Buenos Aires, Stockcero, 2005.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, “Colección Lojanidad/Literatura. Difusión del hecho de la cultura literaria lojana. Serie Loja profunda n° 3”, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2005.
- Riofrío, Miguel, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arenas, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*, Segunda edición, “Colección Antares”, Quito, Libresa, 2011.
- Sánchez, Quintiliano, *Amar con desobediencia, novela original*, Quito, Tipografía Salesiana, 1905.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Quito, Imprenta de “El Debate”, 1869.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Lima, Imprenta Torres, 1889.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *El método productivo de enseñanza primaria aplicado a las escuelas de la República del Ecuador*, Quito, Imprenta Nacional, 1869.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *Informe sobre la instrucción de batallón en la nueva táctica de infantería, elevada al Supremo Gobierno*, Quito, Imprenta Nacional, 1872.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *Informe sobre las operaciones ejecutadas en Alsacia por la 31 división del ejército alemán en setiembre de 1873*, Quito, Imprenta Nacional, 1875.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *Instrucción del tiro, de las armas de precisión y perfeccionadas, traducidas de diferentes idiomas, compilada y dispuesta para texto*

- de enseñanza en los cuerpos del ejército y guardia nacional del Ecuador*, Quito, Imprenta Nacional, 1870.
- Salazar Arboleda, Francisco Javier, *Nuevo manual de esgrima de bayoneta, traducido i arreglado por el Coronel de Artillería Francisco J. Salazar*, Quito, Imp. De M. Rivadeneira, 1867.
- Sánchez, Quintiliano, *Amar con desobediencia, novela original*, Quito, Tipografía Salesiana, 1905.
- Sánchez, Quintiliano, *Prontuario de Retórica y poética, para uso de los alumnos del colegio San Vicente de León*, Latacunga, Imprenta del Colegio, 1876.
- Sociedad Católica Republicana: bases*, en *El Porvenir*, n° 22, Quito, 11 de septiembre de 1885.
- Tobar, Carlos R., *De todo un poco*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1896.
- Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, en *Revista Ecuatoriana*, Quito, Tomo III, 1891, pp. 21, 56, 109, 153, 190, 236, 271, 352; Tomo I, 1892, pp. 29, 56, 158, 231; Tomo V, 1893, pp. 21, 17, 202, 281.
- Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1895.
- Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, Quito, *El Comercio* (folletón), 1909.
- Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, Prólogo de Hernán Rodríguez Castelo, Quito, Círculo de Lectores, 1987.
- Tobar, Carlos R., *Relación de un veterano de la Independencia*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2002.
- Tobar, Carlos R., “Mi primer baile (Capítulo de una novela)” [Capítulo VIII de *Timoleón Coloma*], *Revista de la Escuela de Literatura*, n° 3, Quito, Fundición de Tipos de M. Rivadeneira, julio de 1886, pp. 156-165.
- Tobar, Carlos R., “Timoleón Coloma”, en *El Perú Ilustrado*, Lima, 1887.¹⁸²
- Tobar, Carlos R., “Timoleón Coloma. Dibujos de costumbres quiteñas”, en *Más brochadas, malos dibujos. Tres discursos*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso Serra, 1888, pp. 48-185.

¹⁸² Según Luis Napoleón Dillon, en *Álbum Ecuatoriano*, Tomo I, n° 7, Quito, julio de 1895, p. 323. Citado por Raúl Neira (2012: 29). Hasta la presente fecha, no he tenido acceso a esta primera versión.

- Tobar, Carlos R., “Timoleón Coloma”, en *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*, Hernán Rodríguez Castelo (Coordinador), “Colección Clásicos Ariel n° 95”, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, 1972.
- Tobar, Carlos R., *Timoleón Coloma*, “Colección Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador”, Quito, Editorial El Conejo, 1984.
- Tobar Donoso, Julio, “Francisco Campos”, en *Los miembros de número de la academia ecuatoriana muertos en el primer siglo de su existencia*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1976.
- Vallejo, Raúl, “Juan León Mera”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Vázquez, Honorato, *Arte y moral: Discursos, lecciones*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1889.
- Vázquez, Honorato, “Campana y campanero”, *Revista Ecuatoriana*, Tomo III, Volumen XXXVI, Quito, diciembre de 1891, pp. 482-492.
- Vázquez, Honorato, *Defensa de los intereses católicos en el Ecuador*, Cuenca, Imp. Gutenberg, Castro y Cía., 1908.

Bibliografía de referencia

- Agoglia, Rodolfo Mario, Estudio introductorio, en *Pensamiento romántico ecuatoriano*, “Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano n° 5”, Quito Corporación Editora Nacional/Banco Central del Ecuador, 1980, pp. 49 y ss.
- Agramonte, Roberto, *El panorama cultural de Montalvo*, Ambato, Biblioteca de Autores Nacionales, 1935. Citado por Ángel Esteban, en Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, “Colección Letras Hispánicas n° 567”, Edición de Ángel Esteban, 1ra edición, Madrid, Cátedra, 2004, p. 249, en nota al pie.
- Aguilar, Felipe, “Novela, sin novelistas”, en *Universidad Verdad*, Revista de la Universidad del Azuay n° 43, agosto de 2007, pp. 110-129. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela*

- ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 83.
- Aguinaga Zumárraga, Susana, “Estudio Introdutorio”, en Juan León Mera, *Novelitas ecuatorianas*, “Colección Antares n° 147”, Quito, Libresa, 1999.
- Aguinaga Zumárraga, Susana, “La lírica romántica”, *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 91-124.
- Aguirre, Fausto, “Estudio introductorio”, Miguel Riofrío, *La Emancipada*, “Colección Antares”, Primera edición, Quito, Libresa, 1992.
- Aguirre, Fausto, “Manuel Belisario Moreno Coronel [Loja, 1842/+1917] *Naya o la Chapetona* / El grito realista en la literatura”, Prólogo a Manuel Belisario Moreno Coronel (1878), *Naya o la Chapetona*, “Colección Lojanidad/Literatura/Serie Loja Profunda n° 22”, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2009.
- Alfaro, Eloy, *Ecuador. La regeneración y la Restauración*, Panamá, Imprenta del Star & Herald, 1896.
- Alegría, Fernando, “Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad”, en *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971. Citado por Manuel Corrales Pascual, “Cumandá y las raíces del relato indigenista ecuatoriano”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 119-135.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991, pp. 11-12. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas... (1869)*, de Francisco Javier Salazar Arboleda”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, p. 25.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Buenos Aires-México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29. Citado por Homi K. Bhabha, “Introducción. Narrar la nación”, *Nación y*

- narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Anderson Imbert, Enrique, “La libertad estilística”, en *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 168-174. Tomado de *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, 2da. Edición, Medellín, Editorial Bedout, s. f.
- Andrade, Roberto, *Vida y muerte de Eloy Alfaro (Memorias)*, Quito, El Conejo, [1916] 1985.
- Araujo Sánchez, Diego, “Cumandá: ideología y literalidad”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1879. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 239-253.
- Araujo Sánchez, Diego, “Juan León Mera y la educación”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera: una visión actual*, Quito, PUCE/UASB/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 137-151.
- Fragmentos reproducidos en *Historia de las literaturas del Ecuador; Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 217-219.
- Araujo Sánchez, Diego (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Literatura de la República, periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Araujo Sánchez, Diego, “El Romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”, en *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 55-70.
- Ayala Mora, Enrique, “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 19-54.
- Ayala Mora, Enrique, *Lucha política y origen de los partidos en Ecuador*, Cuarta edición, Quito, Corporación Editora Nacional, 1988.

- Ayala Mora, Enrique, “El periodo garciano: Panorama histórico 1860-1875”, en *Nueva Historia del Ecuador. Época republicana. I. El Ecuador: 1830-1895*, Volumen 7, Quito, Corporación Editora Nacional / Editora Grijalbo Ecuatoriana, 1990, pp. 197-233.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, 1ra edición, Madrid, Taurus, [1975] 1989.
- Balseca, Fernando, “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”, en Gabriela Pólit Dueñas (Editora), *Antología. Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*, Quito, Flacso, 2001.
- Otra edición: en *Procesos: revista Ecuatoriana de Historia*, n° 8, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996.
- Bartky, Sandra Lee, *Feminity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990. Citada por Raúl Neira, “Construcción social de la 'domesticidad' de la mujer en la novelística ecuatoriana: *La emancipada* (1863)”, en Pamela Bacarisse (editora), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Tomo I, *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1995, pp. 147-152.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.
- Barriga López, Franklin y Leonardo Barriga López, *Diccionario de la literatura ecuatoriana*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, 1980.
- Bello, Andrés, “Modo de estudiar la historia”, en *Obras completas*, volumen XXIII, Caracas, Fundación La Casa de Bello, 1981, p. 241. Citado por Doris Sommer, “Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, p. 108.
- Bennington, Geoffrey, “La política postal y la institución de la nación”, en Homi K. Bhabha, (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 165-186, 2010.

- Bhabha, Homi K., “Introducción. Narrar la nación”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 11-19.
- Bhabha, Homi K., “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en Bhabha, Homi K. (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 385-422.
- Bhabha, Homi K. (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Brennan, Timothy, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 65-97.
- Borja, Rodrigo, *Enciclopedia de la política*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Cabezas, Juan Carlos, “La receta para viajar en el tiempo”, Guayaquil, Especial de *Cartón Piedra*, suplemento cultural dominical de *El Telégrafo*, 28 de julio de 2014, en <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/la-receta-para-viajar-en-el-tiempo.html>
- Cabezas, Juan Carlos, “La receta fundadora de nuestra ciencia ficción”, *La barra espaciadora*, 10 de marzo de 2014, en <http://labarraespaciadora.com/portal1/2014/03/10/la-receta-del-futuro/>
- Calle, Manuel J. (Director), *Revista de Quito. Semanario de política, literatura, noticias y variedades*, Tomo I, Quito, Imprenta de “El Pichincha”, 1898.
- Cárdenas Reyes, María Cristina, *José Peralta y el liberalismo*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, pp. 26 y 304. Citada por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 82.

- Carrasco, Patricia G., “Hagiografía en invención en *Plácido* (1871), novela de Francisco Campos”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX” de *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre de 2011.
- Otra edición: bajo el título de “La persuasión de la hagiografía como expresión del romanticismo cristiano en *Plácido* (1871), novela de Francisco Campos”, en Flor María Rodríguez-Arenas y otros, *La novela ecuatoriana del siglo XX*, Doral-Florida-USA, Stockcero, 2012.
- Carrera Andrade, Jorge, *Galería de místicos e insurgentes*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1959.
- Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, 2da. Edición, Madrid, Gredos, 1967. Citado por Diego Araujo Sánchez, “El Romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador; Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, p. 59.
- Carrión, Alejandro, “La novela”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- Carrión, Alejandro, *La otra historia*, Quito, Gallo Capitán, 1983.
- Carrión, Alejandro, “Semblanza y sentimiento poético”, “La emancipada una rebelde con causa” (Prólogo y nota introductoria), en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Primera edición, Loja [Guayaquil, impreso en los talleres Offset Graba], Consejo Provincial de Loja, septiembre de 1974, pp. 5-6, 7-8 y 36-37.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*, 2da edición revisada, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Castro-Gómez, Santiago, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Popayán, Universidad del Cauca/Instituto Pensar, 2005, p. 46. Citado por César Andrés Ospina Mesa, “El sueño de la modernidad en *Titania* (1892) de Alfredo Baquerizo Moreno”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, Doral-Florida, USA, Stockcero, 2012, p. 211.
- Constitución Política de la República del Ecuador*, 2008.

- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Corrales Pascual, Manuel, “Cumandá y las raíces del relato indigenista ecuatoriano”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 119-135.
- Corrales Pascual, Manuel (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979.
- Corrales Pascual, Manuel, “Juan León Mera, crítica e historia literaria”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 15-30.
- Daza, Juan Carlos, *Diccionario de la Francmasonería*, Madrid, Akal Ediciones, 1997. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Solidad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 93.
- Debray, Régis, “Marxism and the national question”, en *New Left Review*, n° 105, septiembre-octubre de 1977. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 76.
- Dillon, Luis Napoleón, *Álbum Ecuatoriano*, Tomo I, n° 7, Quito, julio de 1895, p. 323. Citado por Raúl Neira, “La ficcionalidad y la estructura narrativa en función del realismo en *Timoleón Coloma* (1887) de Carlos R. Tobar”, en Flor María Rodríguez-Arenas y otros, *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición. Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 129.
- [Donoso Pareja, Miguel], “Nota introductoria”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, “Colección Joyas literarias, novelas breves del Ecuador n° 6”, Quito, El Conejo, 1984.
- Versiones del mismo texto:
 - Donoso Pareja, Miguel, *Novelas breves del Ecuador*, Quito, El Conejo, 2008.

- Donoso Pareja, Miguel, “La emancipada: un alegato a favor de la mujer”, en Miguel Riofrío, *La Emancipada*, “Colección Media Luna”, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana/Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2003.

[Donoso Pareja, Miguel], “Timoleón Coloma, un joven Torless de por acá”, en Carlos R. Tobar, *Timoleón Coloma*, “Colección Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador”, Quito, El Conejo, 1984, pp. 9-29.

During, Simon, “La literatura: ¿el otro del nacionalismo? Argumentos para una revisión”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 187-207.

Espinosa Cordero, Simón, “Cumandá ¿Dos mundos superpuestos?”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 57-77.

Esteban, Ángel, “Introducción”, en Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, 1ra edición, Madrid, Cátedra, “Colección Letras Hispánicas n° 567”, 2004, pp. 13-82.

García Bernal, Danilo, “La ‘intención preexistente’ del intelectual y la focalización en *Campana y campanero* (1891), de Honorato Vázquez”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX” de *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre 2011, pp. 101-127.

- Otra edición: “El rol del intelectual y el realismo espiritualista finisecular en *Campana y campanero* (1891) de Honorato Vázquez”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora e editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, pp. 157-187.

García Gual, Carlos, “Relaciones entre la novela corta y la novella en la literatura griega y latina”, en *Faventia. Revista de Filología Clásica*, n° 1, Fasc. 2, 1979, p. 13. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas... (1869)*, de Francisco Javier Salazar Arboleda”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina*

de letras, volumen 29. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, pp. 25-26.

Gavilánez Manosalvas, Miguel Roberto, *Quito: su imagen en la literatura desde los inicios republicanos hasta la década de los cincuenta*, Tesis del Programa de Maestría en Letras, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, 2000.

Gellner, Ernest, *Thought and Change*, Londres, Weinfel & Nicholson, 1964, p. 169. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha, (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 72.

González Quiroz, Mabel, “Manuel Bilbao y la primera novela histórica chilena. Estudio y edición anotada de *El inquisidor mayor*”, *A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York*, 2008.

Greene, Roland, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago UP, 1999, p. 1. Citado por Christen Picicci, “Ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, p. 91.

Grijalva, Juan Carlos, “El discurso romántico-masculino sobre la virtud femenina: ventriloquismo travesti, censura literaria y violencia donjuanesca en Montalvo y Mera”, *Kipus. Revista andina de letras*, volumen 27, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, I semestre, 2010, pp. 59-83.

Harrison, Regina, “Actitudes hacia el idioma quichua”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 248-250.

- Fragmento tomado de: Regina Harrison, *Entre el tronar épico y el llanto*

elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX, Quito, Abya-Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

Hidalgo, Ángel Emilio, “Manuel Briones: montubio, pirata y ‘¿héroe?’”, *El Telégrafo*, 23 de febrero, 2014.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 13. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 72.

Instituto Nacional de Estadística y Censos, “V Censo de Población y IV de Vivienda 1990”, <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/>

Kant, Immanuele, *La paz perpetua: ensayo filosófico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 104. Citado por Geoffrey Bennington, “La política postal y la institución de la nación”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 165-186.

Lloret Bastidas, Antonio, “En el Centenario de la novela cuencana de la Restauración”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Talleres Gráficos Municipales, 1986, pp. 7-16.

Lloret Bastidas, Antonio, “El periodismo en el periodo”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador editorial del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3, Literatura de la República (1830-1895)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2002, pp. 285-307.

Lubensky, María de, “Esclarecimiento de un problema: Cumandá y Atala”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1979, pp. 103-118.

Lubensky, María de, “Política lingüística de Juan León Mera”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 55-67.

- Mayorga, Esteban, Prólogo a Manuel Bilbao, *El pirata del Guayas*, “Colección Luna de Bolsillo”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012.
- Malo González, Claudio, “Humor en el Ecuador”, Estudio introductorio a *El humor y su contexto sociopolítico en el Ecuador*, “Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano n° 50”, Quito, Banco Central del Ecuador-Corporación Editaria Nacional, 2008.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, [1928] 2002, p. 235. Citado por Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 72.
- Matta, Óscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, México, Universidad Autónoma de México, Coord. Humanidades, Programa Editorial, 1999, p. 33. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, 1ra edición. Doral, Florida-USA: Stockcero, 2012, p. 76.
- Mateus, Alejandro (Presbítero), *Lectura de novelas*, Biblioteca Popular, Quito, Imprenta de las EE. CC. por J. Sáenz R., 1891.
- Mc Evoy, Carmen, “De la república utópica a la república práctica: intelectuales y artesanos en la forja de una cultura política en el área andina (1806-1878)”, en *Historia de América Andina. Creación de las Repúblicas y formación de la Nación*, vol. 5, Quito UASB, 2003, p. 363. Citada por Terán Najas, Rosemarie, “La Emancipada: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, no. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Neira, Raúl, “Construcción social de la 'domesticidad' de la mujer en la novelística ecuatoriana: *La emancipada* (1863)”, en Pamela Bacarisse (editora), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Tomo I, *Actas del XXX Congreso del*

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1995, pp. 147-152.

Neira, Raúl, “La ficcionalidad y la estructura narrativa en función del realismo en *Timo-león Coloma* (1887) de Carlos R. Tobar”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición. Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, pp. 125-151.

Nina, Fernando, “La letra con sangre entra. *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 22, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, II semestre 2007.

Núñez Sánchez, Jorge, “Alfarismo, masonería y estado republicano, parte 1”, *Fénix. Journal Masónico del Perú para América y el mundo*, 2 de noviembre de 2007. En <http://fenix137rls.blogspot.nl/2007/11/alfarismo-masonera-y-estado-republicano.html>. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 103.

Núñez Sánchez, Jorge, “Inicios de la educación pública en el Ecuador”, en Jorge Núñez S. (Compilador), *Antología de Historia*, Quito, Flacso, 2000, pp. 189-211. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arena, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009, p. xiv.

- Otra edición: “Inicios de la educación pública en el Ecuador”, en *Procesos: revista Ecuatoriana de Historia*, no. 13, Quito, 1998-1999. Citado por Rosemarie Terán Najas, “*La Emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, no. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.

Ospina Mesa, César Andrés, “El sueño de la modernidad en *Titania* (1892) de Alfredo Baquerizo Moreno”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XIX*, Doral-Florida, USA, Stockcero, 2012, pp. 189-215.

- Osorio T., Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Santiago, Universidad de Santiago-Universidad de Alicante, 2000.
- Oviedo, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX: del romanticismo al criollismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Paz y Miño, Juan J., “La historicidad de José Peralta”, en Varios autores, *Visión actual de José Peralta*, Quito, Fundación Friedrich Naumann, 1989, p. 45. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, p. 103.
- Pazos Barrera, Julio, “El ideario romántico de Juan León Mera”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995, pp. 9-14.
- Pazos Barrera, Julio, “Juan Montalvo”, en Diego Araujo Sánchez (Coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Literatura de la República, periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, pp. 153-205.
- Pérez, Galo René, *Pensamiento y literatura del Ecuador (Crítica y antología)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Pérez, Galo René, *Vida de Juan Montalvo*, “Colección Media Luna n° 5”, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2003.
- Pérez Pimentel, Rodolfo, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, en su versión digital: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com>
- Péronnet, Michel, *Vocabulario básico de la Revolución Francesa*, “Serie General Estudios y ensayos n° 140”, Traducción de Pablo Bordonava, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2008, p. 19. Citada por Rosemarie Terán Najas, “La Emancipada: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, no. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.

- Pesántez Rodas, Rodrigo, *Visión y revisión de la Literatura Ecuatoriana*, Tomo I, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2006.
- Picicci, Christen, “Ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011.
- Otra edición: “Los petrarquismos en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), como expresión romántica”, Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición. Doral, Florida-USA: Stockcero, 2012.
- Ponce Ortiz, Esteban, *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano*, Primera edición, Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- Pontón Plaza, Víctor Hugo, “Cumandá: el autor y sus personajes”, en Manuel Corrales Pascual (Editor), *Cumandá 1879-1979. Contribución a un centenario*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1979, pp. 205-237.
- Quintero, Rafael y Erika Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, Segunda edición (corregida y aumentada), Quito, Editorial Universitaria, 1995.
- Renan, Ernest, “¿Qué es una nación?”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 21-38.
- Rodríguez-Arenas, Flor María, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arenas, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009.
- Rodríguez-Arenas, Flor María y otros, Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre, 2011, pp. 17-152.
- Rodríguez-Arenas, Flor María, “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda”, en Dossier: “La novela ecuatoriana del siglo XIX”, *Kipus: revista andina de letras*, volumen 29,

Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, I semestre 2011.

- Otra edición: “Del realismo descarnado al naturalismo mediante la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869) De Francisco Javier Salazar Arboleda”, en Flor María Rodríguez-Arenas y otros, *La novela ecuatoriana del siglo XX*, Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), 1ra edición. Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012.

Rodríguez-Arenas, Flor María, “Del romanticismo al realismo en *Soledad* (1885), Novela de José Peralta”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, pp. 13-49.

Rodríguez-Arenas, Flor María, “La novela ecuatoriana del siglo XIX. Presentación”, en Flor María Rodríguez-Arenas (Coordinadora y editora), *La novela ecuatoriana del siglo XX*, 1ra edición, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2012, pp. 7-11.

Rodríguez Castelo, Hernán, “Don Ignacio Flores sin novela y un académico de la historia”, en *De libros y gentes*, libro inédito, sin fecha, facilitado por la Biblioteca del Centro Cultural Benjamín Carrión.

Rodríguez Castelo, Hernán, *Literatura ecuatoriana (1830-1980)*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, Serie de Divulgación Cultural, 1980.

Rodríguez Castelo, Hernán, *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, Tomo II, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Tungurahua, 2002.

Rodríguez Castelo, Hernán, “Timoleón Coloma”, en *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*, “Colección Clásicos Ariel n° 95”, Guayaquil-Quito, Publicaciones Educativas Ariel, 1972, pp. 126-129.

Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, “Colección Tierra Firme n° 34”, Primera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

Rut Román, *Constelaciones de infancia*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, 2014.

Romo Leroux, Ketty, *La mujer, dura lucha por la igualdad*, Guayaquil, Imprenta de la Universidad, 1983. Citada por [Miguel Donoso Pareja], “Nota introductoria”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, “Colección Joyas literarias, novelas breves del Ecuador n° 6”, Quito, El Conejo, 1984.

- Sáenz Andrade, Bruno, “La literatura en el periodo”, en Diego Araujo Sánchez (coordinador del volumen), *Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 3. Literatura de la República, periodo 1830-1895*, Quito, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2002, pp. 83-85.
- Said, Edward, *El mundo el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004, p. 232. Citado por Homi K. Bhabha, “Introducción. Narrar la nación”, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 14.
- Sede, Uta, “nación”, en Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (coordinadores), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI/Instituto Mora, 2009, pp. 189-196.
- Snead, James, “Linajes europeos, contagios africanos: nacionalidad, narrativa y comunitarismo en Tutuola, Chebe y Reed”, Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 307-330.
- Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, [1993] 2004.
- Sommer, Doris, “Un romance irresistible: las ficciones fundacionales de América Latina”, en Homi K. Bhabha (Compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Traducido por María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010. pp. 99-134.
- Stacey Chiriboga, Marcia, *Miguel Riofrío Sánchez, entre la patria y la pluma*, Quito, [sin editorial], 2001, p. 37. Citada por Flor María Rodríguez-Arenas, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arenas, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009, p. xv.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (coordinadores), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI/Instituto Mora, 2009.
- Terán Najas, Rosemarie, “*La Emancipada*: las primeras letras y las mujeres en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, no. 29, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-55.

- Tytler, Graeme, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982. Citado por Flor María Rodríguez-Arenas, “Representación y escritura: el realismo en *La emancipada* de Miguel Riofrío”, en Miguel Riofrío, *La emancipada*, Segunda edición crítica, ampliada y mejorada de Flor María Rodríguez-Arena, Doral, Florida-USA, Stockcero, 2009, p. xxix.
- Valdano, Juan, “Pecado y expiación en *Cumandá*: elemento de una visión del mundo trágica”, en Julio Pazos Barrera (Editor), *Juan León Mera. Una visión actual*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1995.
- Valero, Fernando, *Lecciones de Retórica, dadas por el licenciado Fernando Valero en Guatemala-Año de 1823*, Reimpreso en Quito, Imprenta del Gobierno, 1839.
- Vidal, Hernán, “*Cumandá*: Apología del Estado teocrático”, en *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria*, n° 6, Lima, 1980, pp. 199-212.
- Valentín Nikoláievich Volóshinov, *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Prólogo y traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Godot, 2009.
- Weinrich, Harald, *Estructura y función de los tiempo en el lenguaje*, Traducción de Federico Latorre, Reimpresión, Madrid, Gredos, 1974.

Anexo

LAS PRIMERAS NOVELAS ECUATORIANAS DEL SIGLO XIX (APUNTES PARA UNA RENOVACIÓN DEL ARCHIVO, 1855-1893)

1.

La primera novela publicada en el Ecuador en el siglo XIX que he encontrado es *El pirata del Guayas* (1855), de Manuel Bilbao (Santiago, 1827-Buenos Aires, 1895), escritor chileno que vivió exiliado por razones políticas en varios países del continente, entre ellos el Ecuador, hasta que se radicó definitivamente en la Argentina. Relativamente famoso por haber escrito la primera novela histórica chilena, *El inquisidor mayor* (1852), fue más conocido por haber publicado varios libros de corte histórico, tales como *Historia del general Salaverry* (1853), *Compendio de la geografía del Perú* (1856) e *Historia de Rosas* (1868). En los seis meses que se ocultó de sus enemigos políticos en Guayaquil, se empapó de las aventuras de un forajido llamado Manuel Briones, que fueron la base de su historia ambientada en el Ecuador.

En la novela, el pirata Bruno escapa con sus compañeros de su encierro en la isla Isabelita, ubicada en el archipiélago de las Galápagos, para regresar a la piratería en el golfo del Guayas. Cuando las autoridades lo capturan junto a sus secuaces, Bruno alega haber escapado de prisión para unirse a las tropas que defendían el puerto de Guayaquil de la inminente invasión del depuesto dictador Juan José Flores, quien dirigía una flota desde su exilio en Lima. Pese a sus argucias, Briones y sus secuaces son ejecutados en la plaza pública, como un escarmiento para todos quienes se atrevan a cuestionar la autoridad de un Estado nacional incipiente, cuyo poder estaba al borde de desaparecer, debido a la amenaza de una flota extranjera, que bloqueaba la entrada al puerto principal.

2.

La siguiente novela es *La emancipada* (1863), de Miguel Riofrío (Loja, 1819-Lima, 1879), escritor y político de tendencia liberal, que sufrió la persecución de Gabriel García Moreno. La novela nos cuenta la historia de Rosaura, una bella joven de Malacatos, población ubicada en la provincia de Loja, cuyo autoritario padre la obliga a casarse

con un hombre mucho mayor que ella, con el fin de asegurar su posición social. Rosaura finge aceptar la voluntad de su padre, y, luego del matrimonio, una vez *emancipada* de la figura paterna, sale de su pueblo con la esperanza de reencontrarse con Eduardo, el amor de su vida. Ante la negativa de su enamorado de reiniciar la relación (pues ante el despecho, él decide hacerse sacerdote), Rosaura se sumerge en una vida disoluta, que la conduce a la prostitución y finalmente al suicidio.

Sólo dos críticos y editores de esta novela han tenido acceso a los originales de 1863: Alejandro Carrión, quien la recuperó del olvido en 1974, y Fausto Aguirre, autor de la primera edición crítica y anotada, de 1992, que también es la primera en recoger íntegramente el texto publicado por Riofrío, sin las enmiendas y elisiones de Carrión. Nadie más ha podido tener acceso a la versión original de esta novela. Ha sido imposible hallarla en archivos o bibliotecas públicas o privadas. Esta pérdida documental ha causado más de un malentendido, como aquel que asegura que *La emancipada* apareció por primera vez en el periódico *La Unión* de Quito. Lo cierto es que en 1861, debido a la persecución política de García Moreno, Riofrío tuvo que salir exiliado al Perú. Luego, en 1862, viajó a Lima y trabajó como redactor de *El Comercio* del Callao. Ya en 1863, Riofrío se encontraba en Piura, trabajando como profesor del colegio San Miguel, y redactor del periódico *La Unión*. Por lo tanto (adoptamos la conjetura de Aguirre), *La emancipada* debió haber salido como folletín en aquel rotativo piurano.

Es improbable que Riofrío haya publicado en Quito, como han asegurado una y otra vez los críticos, y además en un diario cuya existencia no se ha probado. En el estudio introductorio de la más reciente edición crítica de esta novela, Flor María Rodríguez-Arenas (2009: xx) registra la existencia de un boletín publicado por el *Colegio de la Unión* de Quito, cuya colección está perdida, excepto el primer número.¹⁸³ En él, Riofrío escribe algunos comentarios de corte didáctico, pero nada que se acerque a un texto de ficción.

Por estas razones, y para evitar futuras inconsistencias, he utilizado en primer lugar las ediciones críticas y anotadas de 2009 y 1992, porque me ayudaron a resolver muchas dudas (entre ellas la fecha de nacimiento del autor),¹⁸⁴ y porque todas las demás

¹⁸³ *Crónica del "Colegio de la Unión"*, Quito, Imprenta del Colegio de La Unión y Miguel Rivadeneira, 1860.

¹⁸⁴ Rodríguez-Arenas (2009: xv) presenta una copia facsimilar de la partida de bautismo de Miguel Riofrío, proporcionada por el párroco de Malacatos, en la que se comprueba que el autor nació en 1819 y no en 1822 como consta en la mayoría de estudios sobre el tema. También reconoce que la primera en informar

reproducen el texto mutilado que se publicó en 1974, sin los marcos narrativos, que desmienten en gran medida el consenso motivado por Alejandro Carrión de que *La emancipada* es indiscutiblemente una novela romántica. De todas maneras, consigno en la bibliografía todas las ediciones que he encontrado, para futuras investigaciones que examinen el proceso de edición y recepción de esta novela. Del mismo modo he procedido con todas las obras, excepto con aquellas con numerosas ediciones, en cuyo caso he anotado solamente las más recientes, accesibles e importantes.

3.

La tercera obra encontrada es la novela corta titulada *El hombre de las ruinas: leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, publicado en 1869 por Francisco Javier Salazar Arboleda (Quito, 1824-Guayaquil, 1891), escritor y político que ocupó altos cargos gubernamentales durante el periodo garciano. Fue además un destacado militar, educado en escuelas europeas y autor de manuales destinados a la formación de los jóvenes oficiales ecuatorianos. Fue también miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. La novela de Salazar Arboleda cuenta con dos ediciones, una en Quito (1869) y otra en Lima (1889). Para la presente investigación, he utilizado la edición príncipe.

El hombre de las ruinas está contada por un narrador testigo que visita Ibarra, luego de la catástrofe natural que la devastó. Entre los escombros encuentra a dos personajes que llaman su atención: un devoto fraile entregado a la oración en favor de los muertos y damnificados, y un anciano usurero, *el hombre de las ruinas*, que esculca en los bolsillos de los cadáveres cualquier rastro de dinero o riqueza, como compensación a las deudas que han quedado impagas. Luego de una réplica del sismo, el narrador atestigua el surgimiento, desde las entrañas de la tierra, de un monstruoso gigante, que presume ser el causante del desastre natural, y que amenaza a los sobrevivientes con mayores desgracias, especialmente al anciano usurero, si este no se arrepiente de sus pecados y abandona las riquezas terrenales. Pasado algún tiempo, el narrador se entera, por intermedio de una carta enviada por el fraile, del fallecimiento del *hombre de las ruinas*, quien nunca

de la existencia de este documento fue Marcia Stacey Chiriboga, en *Miguel Riofrío Sánchez, entre la patria y la pluma*, Quito, [sin editorial], 2001, p. 37.

realizó el acto de contrición demandado por el misterioso demonio, murió en pecado y perdió para siempre su alma.

4.

La cuarta obra en cuestión es la extensa novela titulada *Plácido* (1871), de Francisco Campos Coello (Guayaquil, 1841-1916), quien además de haber sido abogado y educador, como la mayoría de los letrados de su tiempo, fue un destacado humanista que rigió varios periódicos y revistas, y uno de los primeros del siglo XIX en recoger y difundir las leyendas populares ecuatorianas. Fue también miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

Esta novela, ambientada en el año 79 después de Cristo, nos cuenta la vida de Plácido, miembro del ejército del emperador Domiciano, que se convierte al cristianismo y se bautiza con el nombre de Eustaquio. Llegado Nerva al trono imperial, Plácido y sus hombres quedan sin trabajo, y entonces decide ir con su esposa y sus dos hijos al África a buscarse la vida. El piloto del barco lo traiciona, secuestra a su esposa, y lo abandona con sus hijos en una playa desierta. Al intentar cruzar un río, Plácido mira impotente cómo un león y una loba se llevan a sus hijos. Luego de varios años de doloroso deambular, ingresa de nuevo al ejército romano, esta vez bajo el mando del emperador Trajano. Años después, ya bajo el gobierno de Adriano, Plácido se reencuentra con su esposa y sus hijos, y vive al amparo del nuevo monarca. Pero los intrigantes le informan a Adriano que Plácido es en realidad cristiano, y que su verdadero nombre es Eustaquio. El emperador le pide entonces a Plácido que reniegue de su fe y salve su vida, pero él se niega a hacerlo, y sufre el martirio hasta la muerte, junto a su familia.

Esta novela cuenta con cuatro ediciones, todas impresas en Guayaquil. La primera de todas, con el subtítulo de *novela*, fue editada en formato de libro (1871), y es la que he utilizado en mi estudio. La segunda, con el subtítulo de *novela religiosa* [sic], se publicó incompleta, por entregas, de marzo de 1871 a enero de 1872, en *La esperanza. Periódico*

religioso y literario. La tercera fue publicada como anexo en *Guayaquil. Revista de Literatura, Ciencias y Artes*, a partir del n° 38-39, del 28 de abril de 1895.¹⁸⁵ La cuarta, subtitulada *novela original*, salió a la luz en 1896. Que Campos Coello haya sido el primero de los escritores ecuatorianos en catalogar una de sus obras bajo el género de la novela, con los subtítulos de *novela religiosa* o *novela original* parece no haber sido importante para los críticos e historiadores de la literatura ecuatoriana, pues antes de Patricia G. Carrasco (2001) ninguno le prestó atención. Ángel Felicísimo Rojas apenas la nombra en su tratado de 1948, además, dislocándola de su periodo histórico: la ubica dentro del periodo liberal, es decir, después de 1895. Ningún comentario crítico relevante merece de su parte, salvo alguna referencia lateral que ya he señalado oportunamente.

5.

La siguiente novela hallada en la época es *La muerte de Seniergues. Leyenda histórica* (1871-1876), de Manuel Coronel (Cuenca, 1833-1907), jurisconsulto, profesor y decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Cuenca. Publicó artículos en *La Unión Literaria* en 1893. En 1876 fue funcionario del Ministerio de Hacienda en el gobierno de Antonio Borrero (Cfr. Pesántez Rodas, 2006).

Esta novela cuenta la penosa muerte que halló en Cuenca el médico de la Misión Geodésica Francesa, Juan Seniergues, en manos de una turba enardecida, que lo linchó a las puertas del tablado que se había dispuesto en la Plaza de San Sebastián, con motivo de la celebración de una corrida de toros, en honor a la Virgen de las Nieves. El médico francés frecuentaba mucho la casa de Manuela Quezada, una hermosa dama cuencana, más conocida como la Cusinga, para atender a su padre enfermo. Esta estrecha relación motivó los rumores del amancebamiento entre Quezada y Seniergues, y fue la primera causa de escándalo entre la conservadora sociedad cuencana. A este suceso le siguió la muerte de una niña enferma de dispepsia, a quien Seniergues le había prescrito una receta magistral de bismuto, que el cura boticario no supo preparar adecuadamente y mezcló con opio. Los rumores atribuyeron la muerte de la muchacha a las brujerías del médico francés, y el odio del pueblo hacia él siguió creciendo.

¹⁸⁵ La existencia de esta versión consta en el encabezado de la mencionada revista. No he encontrado físicamente ningún ejemplar de esta edición.

Entre tanto, los lectores nos enteramos de que la Quezada había estado prometida en matrimonio a Diego León, quien finalmente no cumplió el compromiso y se casó con Rosario Serrano, debido a su posición social: era hija del alcalde de la ciudad. Para alivianar las tensiones entre las familias y en compensación por lo ocurrido, León había regalado a Manuela una dote de valiosas joyas. Pero sucedió que un esclavo de don Diego irrumpió en el domicilio de los Quezadas para sustraerse las joyas, aduciendo que pertenecían en realidad a la Catedral de Cuenca, y que la Cusinga las había robado. La amistad que Seniergues profesaba por los Quezadas le impulsó a retar a León a un duelo, para lavar la afrenta cometida, pero el esposo de la Serrano engañó a Seniergues y nunca asistió.

En parte para encontrarse con León y en parte para desafiar las habladurías del populacho, Seniergues se presentó en el coso taurino en compañía de la Cusinga. Una vez sentados en los graderíos, el médico francés logró ver en la arena a León y sus amigos, y se acercó para pedir la satisfacción de su demanda, con espada en mano, pero tropezó y cayó de bruces. En ese momento intervino el Alcalde, que se encontraba cerca, e impidió que se derramara sangre. Una vez iniciada la fiesta, empezó a correr en los graderíos el rumor de que los franceses querían matar a la gente decente de la ciudad, y de que don Diego había caído herido. Así pues, finalizada la primera parte de la celebración, los geodésicos y sus acompañantes, entre ellos los Quezadas, recibieron insultos y amenazas, que terminaron en el linchamiento a Seniergues. A duras penas, el médico llegó a la casa vecina de un amigo. Unos días después, murió como consecuencia de sus heridas.

La muerte de Seniergues cuenta con cuatro ediciones. He fechado esta novela con dos años distintos (1871-1876), para señalar la distancia que existe entre la primera versión, imposible de encontrar, y el año de la primera impresión disponible. Según asegura Manuel Coronel en el prólogo a la edición de 1906, todos los ejemplares de la primera edición, publicada con el periódico *El Porvenir* de Cuenca, en 1871, se perdieron en una súbita mudanza. La segunda versión apareció por entregas en el periódico literario *El Pichincha* de Quito, entre julio y agosto de 1876. La tercera, de 1906, también vio la luz en Cuenca, y es la que he utilizado, por ser la primera disponible en formato de libro. La cuarta data de 1989, también impresa en Cuenca.

6.

La siguiente novela es *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable* (1871-1895), de Juan Montalvo (Ambato, 1832-París, 1889). He fechado esta obra entre 1871 y 1895, para señalar el año en que Montalvo empezó a escribirla y el año en que se publicó por primera vez. Si me hubiera guiado sólo por el año de publicación, habría perdido la oportunidad de incorporarla al corpus de mi análisis, y habría cometido un grave error. Ciertamente, la escritura de esta novela responde a las inquietudes intelectuales del periodo histórico, y constituye un testimonio inmejorable de las luchas ideológicas y las rencillas partidistas, que también se tomaron el territorio de la ficción novelesca.

Reseñar brevemente esta extensa narración resultaría muy difícil y poco productivo, debido a la enorme cantidad de acontecimientos que contiene, y al todavía más abundante número de comentarios del narrador, así como a los abundantes diálogos y monólogos de los personajes, donde se encuentra realmente el meollo conceptual e ideológico de esta obra de Montalvo. Baste recordar a los lectores que Montalvo recrea el clásico cervantino, añadiendo una serie de anécdotas, ocurridas en un momento indeterminado de la vida de Don Quijote y Sancho Panza, en el contexto general de su tercera salida. La historia se interrumpe con Don Quijote todavía con vida, después de haber dejado un curioso testamento redactado en versos octosílabos.

El texto está dividido en sesenta capítulos, que pretenden imitar el estilo y la lengua cervantina al detalle. Lo más seguro es que Montalvo haya basado su novela en la edición del *Quijote* publicada por el cervantista Diego Clemencín y Viñas (Murcia, 1765-Madrid, 1834) en seis volúmenes, entre 1833 y 1839, y cuyas abundantes notas dan noticia de las referencias a las novelas de caballerías a las que Montalvo se remite constantemente en su texto. Pero esta novela es mucho más que una recreación cervantina. Está plagada de alusiones políticas y sátiras a los rivales de Montalvo. Esta novela por sí sola merecería un estudio igual de extenso y detallado como el presente, pero al menos he procurado ubicarla con pertinencia en el contexto histórico que nos ocupa.

Debido a que esta novela ha sido reeditada en innumerables ocasiones, sólo consigno en la bibliografía las cinco más importantes: las primeras, impresas en Bensaçon

(1895) y Barcelona (1898); y aquellas llevadas a cabo por Ángel Rosenblat (Buenos Aires, 1944) y Gonzalo Zaldumbide (México, 1972), así como la de Ángel Esteban (Madrid, 2004), que he utilizado en esta ocasión, debido a que sus observaciones revisan los criterios más relevantes que la crítica ha pronunciado hasta el momento sobre los *Capítulos...*

7.

La siguiente novela es *Naya o la Chapetona. Leyenda tradicional* (1878 ó 1887), de Manuel Belisario Moreno (Loja, 1842-1917), de quien apenas se sabe que fue un destacado sacerdote y escritor de periódicos. Esta obra está basada en una conocida leyenda del sur oriente ecuatoriano.

La historia empieza alrededor de 1549, cuando el asentamiento de Cundinamá, ubicado en la actual provincia de Zamora, fue reducido a cenizas por un levantamiento de las tribus aledañas. La resistencia fue tan grande, que los españoles se retiraron a Quito y a Piura, para reforzar la tropa y retomar el control de la zona. La leyenda cuenta que Payaná, cacique de los bracamoros, tenía cautiva a una bella princesa de una tribu rival llamada Tocoya. El hijo del cacique, Quiroa, la quería hacer su esposa, pero ella se resistía ferozmente. El capitán español Flavio Páez, lugarteniente de la zona, al enterarse de la belleza de la mujer, decidió arrebatársela al jefe amazónico y hacerla su esposa. Una vez muerto Payaná, su hijo Quiroa tomó venganza, Páez murió en la batalla, y Quiroa se casó con Tocoya, quien no sabía que ella ya llevaba en su vientre a la hija del capitán español: la princesa Naya.

Como parte de los tratados de paz entre colonos e indígenas, Naya fue recibida en el asentamiento español restituido, la ciudad de Zamora, bajo la tutela del botánico británico Mr. Blácker. Todos en la ciudad sabían que, por su tez blanca, Naya no podía sino ser hija del capitán Páez, y por ello le pusieron el mote de la Chapetona. Al enterrarse de los rumores, Quiroa hizo un pacto con el cacique de las tribus allende el río Paute, llamado Quirruba, para destruir de una vez por todas los asentamientos cristianos de las riberas amazónicas. Como recompensa por su ayuda, Quiroa le ofreció a su “hija” Naya como esposa. Pero la Chapetona se había consagrado, con votos de castidad y pobreza, a la

evangelización, educación y manumisión de los esclavos negros y siervos indios que trabajaban en los lavaderos y minas de oro de la provincia.

De manera que Naya se negó a casarse con el cacique de los pautes, y se dedicó por entero a la construcción de un hospicio donde cumplir su misión cristiana. La débil alianza entre españoles e indígenas se rompió de inmediato, y las tribus lideradas por Quiroa y Quirrua asolaron e incendiaron todas las poblaciones de la región conocida entonces con el nombre de sus habitantes originarios, los yaguarzongos, entre ellas la ciudad de Zamora. En medio del saqueo, Naya murió arrojada entre las llamas que consumieron su casa y hospicio. Se dice que la historia de su martirio trascendió las aguas del Atlántico y llegó a las costas de España, a los oídos del mismísimo rey.

Fausto Aguirre (2009) asegura que Moreno no pudo publicar esta novela cerca del año en que la escribió (1878), debido a la censura clerical impuesta por el poderoso obispo Massiá, con quien el escritor mantuvo un sonado conflicto. En cambio, según Rodrigo Pesántez Rodas (2006), la primera edición data de 1887, pero no consigna sus fuentes ni prueba consistentemente que así sea. Lo más probable que esta novela haya aparecido primero por entregas en la publicación mensual *Álbum Literario*, fundada en 1904 por Manuel Ignacio Toledo, Máximo Agustín Rodríguez y José Alejo Palacio, según se cita al mismo Fausto Aguirre en la edición de 1992. No he logrado conseguir esta primera edición.

Siguiendo al mismo crítico, los editores de 1992 explican que la novela tuvo en su primera versión 22 capítulos, una introducción y conclusiones, y que la segunda versión consta de un capítulo adicional. De esta versión, la primera en formato de libro, sólo he podido recuperar la edición impresa en 1912. De manera que, al ser esta la única disponible de cuantas se acercan más al año de escritura, la he utilizado como la definitiva. En resumen, podríamos decir que existen las siguientes ediciones de *Naya o la Chape-tona*: la primera, impresa por entregas, en 1904; la segunda, en formato de libro, publicada entre 1904 y 1912 (cuya existencia no he confirmado); la tercera, de 1912; la cuarta, de 1954; la quinta, de 1992; la sexta, de 2004; y la más reciente, de 2009.

8.

La octava novela es la más famosa de todas, *Cumandá o un drama entre salvajes*, de Juan León Mera (Ambato, 1832-1994), escrita en 1877 y publicada dos años más tarde, en 1879. Esta novela ha sido la más estudiada y reeditada en lo que va de vida republicana. Considerada hasta antes de 1974 (año de la reaparición de *La emancipada* de Miguel Riofrío) como la primera novela ecuatoriana, sigue siendo el centro de atención de la crítica literaria, y el indiscutido punto de partida de la novelística ecuatoriana. Que al menos siete textos novelescos se hayan escrito antes de esta obra no ha resultado relevante para los historiadores o críticos. Su centralidad se debe en parte a su factura estilística, sin duda, pero sobre todo a que fue la primera novela ecuatoriana y durante mucho tiempo la única en ser leída y apreciada, tanto dentro como fuera de las fronteras patrias.

Cumandá es una de las pocas novelas que ha permanecido en el canon desde que vio la luz. Su lectura aún es obligatoria en el bachillerato y las escuelas de literatura. Se ha dicho frecuentemente que si alguna novela merece el calificativo de nacional, esa es sin duda alguna *Cumandá*. Se trata de la novela ecuatoriana canónica del siglo XIX. Tal apreciación ha limitado enormemente el horizonte novelístico de aquellos años, y nos ha impedido descubrir que esta novela de Mera no es más original en sus aspiraciones que cualquiera de las otras que aparecieron en la misma época. Es también una de las pocas en haber gozado de un proceso consistente de reedición a lo largo de más de un siglo, de manera que cualquiera de las innumerables impresiones podría servir de fuente. En esta ocasión, he escogido una versión de 2003, por su legibilidad y porque es suficientemente fiel a la edición original, a la que recurriré cuando sea estrictamente necesario.

Su conocida trama sigue en primer término la vida de José Domingo de Orozco, hacendado del sur de Riobamba, que tenía una holgada vida familiar con su esposa y sus cinco hijos. El primogénito se llamaba Carlos y la última de todos, Julia. Habitado a maltratar a los indígenas siervos de su hacienda, Orozco recibió como respuesta el levantamiento de la familia de Tubón, que luego de ser capturado fue llevado como castigo a un obraje, donde toda su familia falleció debido a la presión de los trabajos forzados. De regreso de su pena, Tubón encerró en la casa de la hacienda a la familia del patrón, le prendió fuego y huyó con una de las sirvientas, de quien estaba enamorado. Solo Carlos

y su padre salvaron la vida, pues no se encontraban en la hacienda al momento del incendio.

Años después, conocemos que Orozco se ha hecho misionero y vive en Andoas con su hijo. Carlos está enamorado de una bella indígena, de tez muy blanca, llamada Cumandá, hija de Tongana, jefe de un pueblo de las riberas donde el Palora empata con el Pastaza, quien odia profundamente a los blancos. Con motivo de una fiesta que los súbditos de Tongana y los jíbaros del cacique Yahuarmaqui iban a celebrar en el lago Chimano, Carlos decide encontrarse con Cumandá, que oficiaría como una de las vírgenes de la ceremonia. Al percatarse de la presencia de Carlos, Tongana lo manda a matar, pero gracias a la ayuda de su enamorada primero y luego a la intervención de Yahuarmaqui, el joven criollo esquivo la muerte. Para evitar que su hija siga con Carlos, Tongana la ofrece en matrimonio a Yahuarmaqui. Entonces Carlos y Cumandá deciden huir rumbo a Andoas, para evitar que se selle la unión.

Entre tanto, la tribu del cacique Mayariaga ataca el lago Chimano, como represalia contra Yahuarmaqui, que había rechazado ayudarlo en su guerra contra otras tribus ribereñas. En la refriega, Yahuarmaqui y Tongana quedan muy mal heridos y Mayariaga muere, pero sus soldados logran capturar a Cumandá y la ofrecen como recompensa a cambio del cadáver de su líder. Yahuarmaqui acepta gustoso el trato. La noche en que él y Cumandá iban a convertirse en esposos, el cacique muere. A Cumandá le espera entonces una muerte segura, pues estaba destinada, según la ley indígena, a que la enterraran junto a su esposo. Su madre, Pona, la ayuda a escapar, y Cumandá se refugia en Andoas, donde se entera de que Carlos ha ido a buscarla a la selva. Un mensajero de los jíbaros le comunica a Orozco y Cumandá que Carlos está preso, y que ofrecen entregarlo a cambio de la joven.

Mientras Orozco decide qué hacer, Cumandá se interna en la selva para cambiar su vida por la de su amado Carlos. Orozco se entera del sacrificio de la joven y parte en una expedición en busca de ambos. En el camino, Orozco encuentra a Pona y Carlos, que acompañan al moribundo Tongana. Entonces el jefe indio lleva a cabo la revelación de la novela: Tongana no es nadie más que el viejo Tubón, Pona es la sirvienta con quien había huido hacía muchos años, y Cumandá no es otra que Julia Orozco, a quien Pona había salvado del incendio, llevándosela consigo y adoptándola como su hija. Entonces Carlos

y Orozco se apresuran a rescatar a Cumandá, pero la encuentran ya sin vida junto al cadáver de Yahuarmaqui. Poco tiempo después, muere la madre adoptiva, Pona, y de pena de amor muere el hermano y enamorado Carlos. El cura Orozco decide recluírse en un convento de Quito.

9.

La siguiente obra es la novela de folletín titulada *Soledad* (1881-1885), escrita por José Peralta (Gualleturo, provincia del Azuay, 1855-Quito, 1937). Este notable escritor e ideólogo liberal tuvo en su juventud fuertes convicciones católicas conservadoras, de las que luego abjuró, para convertirse en uno de los más estrechos colaboradores del régimen de Eloy Alfaro (Montecristi, 1842-Quito, 1912), como ministro de Relaciones Exteriores, de Instrucción Pública y de Hacienda. Una vez muerto el líder de la Revolución Alfarista, Peralta fue la figura más importante del Liberalismo Radical, hasta el día de su muerte.

Esta brevísima novela nos cuenta la historia de Sir William Witt y su hija Soledad, quienes tienen que huir constantemente de la persecución de una logia masónica de Inglaterra, de la que Sir William había desertado. En el camino, y como consecuencia de la persecución, la madre de Soledad fallece. Una vez radicados en Lima, el padre de Soledad debe proteger su vida nuevamente, esta vez, refugiándose en Chile. Entre tanto, Soledad es condenada a muerte por la logia, y Ricardo, su novio, debe ejecutar la sentencia si quiere salvar su propia vida, pues se había convertido en masón y jurado obediencia a sus superiores. Su amigo Julio, que había sido nombrado maestro masón, cuida de que Ricardo cumpla su promesa o él mismo tendría que asesinarlo.

El final es previsible, pero cumple con el decoro melodramático de este tipo de narraciones: Julio asesina a Soledad y Ricardo, quienes mueren abrazados, y bañados en la sangre del otro. En el transcurso de la anécdota, el narrador nos alecciona sobre los más oscuros y misteriosos ritos masónicos, y aprovecha al final para emitir una patética apología de la religión católica. A pesar de su brevedad, es inevitable catalogar esta narración como novela (de folletín), si es que somos consecuentes con los usos que de este término se hacían en el siglo XIX. Posiblemente no comporte las complejidades formales de las otras obras que comentaremos, pero su densidad conceptual merece al menos que se la

tome en cuenta, como una más de los relatos que reflexionaron (o fabularon) sobre la nación ecuatoriana.

Soledad apareció por primera vez en 1881, con el subtítulo de *Leyenda tomada de una colección de tradiciones*, hasta el capítulo V, en el número 19 de *El Correo del Azuay* (Cuenca). Luego se publicó íntegramente con el subtítulo *Apuntes para una leyenda*, en 14 entregas del periódico *El Progreso* (Cuenca), entre el 5 de marzo y el 23 de noviembre de 1885. Esta es la única versión completa que he encontrado hasta la fecha. María Cristina Cárdenas Reyes da cuenta de una tercera edición, con el título de *Soledad o leyenda histórica*, publicada en 1887 en forma de folleto, que no he logrado ubicar todavía.¹⁸⁶

10.

Luego encontramos la décima novela, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve. De este autor apenas se sabe que nació en Azogues en 1859, y murió en 1887. Antonio Lloret Bastidas especula que Pozo Monsalve pudo haber sido un militante liberal, pues se sabe que combatía con hojas volantes al gobernador de Cañar de la época, Antonio José Flores, y que por razones también políticas fue asesinado en la presidencia de José María Plácido Caa-maño (Guayaquil, 1837-Sevilla, 1900).¹⁸⁷

La historia está ambientada en los años de la llamada Campaña de la Restauración, especialmente, en las famosas batallas de Quito y Guayaquil, que depusieron al dictador Ignacio de Veintemilla (Quito, 1828-1908). En medio de esta atmósfera política convulsionada, Pozo Monsalve nos relata el romance entre Reinaldo de San Miguel y Ángela de Sandoval, quienes se enamoran en los idílicos paisajes de Gualaceo, y se prometen en matrimonio. Una vez que estalla la guerra civil y el pentavirato de la Restauración se apresta a combatir y expulsar del poder a Veintemilla, Reinaldo decide enlistarse en las filas rebeldes, para tomar el lugar de su suegro Carlos, y con ello permitirle que se quede cuidando a su futura esposa y a su suegra. Reinaldo convence a su amigo Federico que

¹⁸⁶ María Cristina Cárdenas Reyes, *José Peralta y el liberalismo*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, pp. 26 y 304. Citada por Flor María Rodríguez-Arenas (2012: 82).

¹⁸⁷ Cfr. Antonio Lloret Bastidas, “En el Centenario de la novela cuencana de la Restauración”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Talleres Gráficos Municipales, 1986, pp. 7-16.

haga lo mismo, y suspenda, como él, el dulce romance y el futuro matrimonio. La guerra termina en favor de los restauradores, pero la alegría de Reinaldo no es completa: Ángela muere repentinamente, y deja al enamorado devastado. Tampoco su gloria es completa: el martirio de los muertos en batalla le es mezquino, y termina sus días lejos de su patria, recordando la trágica historia que los avatares de la política ecuatoriana interpusieron en su camino a la felicidad.

Entre el amor y el deber cuenta con cuatro ediciones: las dos primeras impresas en Cuenca (1886 y 1986) y las dos restantes, en Azogues (1997 y 2003). Para el presente trabajo, he utilizado la primera de todas.

La siguiente obra es la novela corta titulada *Timoleón Coloma. Dibujos de costumbres quiteñas* (1886-1888), escrita por Carlos R. Tobar (Quito, 1853-Barcelona, 1920). Médico de formación, no logró nunca ejercer su profesión, solicitado por las urgencias políticas de su tiempo. A raíz de los gobiernos de la llamada Restauración, su participación en asuntos públicos fue muy activa. Llegó a ser ministro plenipotenciario ante los gobiernos de Chile, Argentina y Brasil, razón por la cual firmó el Tratado de límites Tobar-Río Branco en 1904. Fue ministro de Relaciones Exteriores de los gobiernos de Lizardo García, Emilio Estrada y Carlos Zaldumbide. Luego de los asesinatos de Eloy Alfaro y Julio Andrade en 1912, y acusado injustamente como uno de los sospechosos de las conspiraciones por el gobierno de facto de Leonidas Plaza Gutiérrez, se exilió en Barcelona hasta el final de sus días. También fue miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

Timoleón Coloma es el relato autobiográfico de un hombre que recuerda cómo salió del seno familiar para llegar a un internado, y entre sus muros aprendió a pasar de la infancia a la adultez. El narrador protagonista nos brinda un rico retrato de las costumbres de la época, que caracterizaban las instituciones educativas y las relaciones interpersonales.

Esta novela corta ha tenido muchas ediciones, de las que rescato las cinco más conocidas, incluidas las impresas en el siglo XIX. En julio de 1886, Tobar publica el capítulo VIII de su novela, bajo el título de “Mi primer baile (Capítulo de una novela)”, en el número 3 de la *Revista de la Escuela de Literatura* (Quito). Un año más tarde, el texto se publica íntegramente por primera vez en *El Perú Ilustrado* (Lima).¹⁸⁸ En 1888 vuelve a publicarse, esta vez en Barcelona, como parte del libro recopilatorio titulado *Más brochadas, malos dibujos. Tres discursos*. En 1972 volvió a salir como parte de una antología preparada por Hernán Rodríguez Castelo, titulada *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*. En 1984, finalmente, se publicó en formato de libro, como parte de la colección “Joyas Literarias, novelas breves del Ecuador”, de Editorial El Conejo.

¹⁸⁸ Según Luis Napoleón Dillon, en *Álbum Ecuatoriano*, Tomo I, n° 7, Quito, julio de 1895, p. 323. Citado por Raúl Neira (2012: 129).

Si bien he tomado la mayor parte de las citas de esta última versión, me he apoyado en todo momento en la edición de 1888, entre otras razones, para mostrar una de tantas diferencias significativas. La edición de 1984, en su página 50, no recoge los dibujos de la página 76 de la edición de 1888, lo que demuestra una vez más (recordemos lo que sucedió con *La emancipada*) el cuestionable criterio con que los editores contemporáneos han reeditado las novelas ecuatorianas del siglo XIX. En este caso, los impresores se limitaron a poner el texto “Ojo a las vacaciones”, en lugar de la pictografía original, con el mismo sentido. Este recurso gráfico ideado por Tobar es muy importante, porque representa el ingenio juvenil y resume el humor con que la novela está redactada.

Todas las obras de este corpus (exceptuando quizá *Cumandá*, *La emancipada* y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*) requieren urgentemente de ediciones críticas y anotadas, y no solamente de impresiones baratas que procuren “incentivar” la lectura. Si el lector contemporáneo no posee ciertas herramientas que le ayuden comprender y apreciar el texto, será muy difícil que se acerque a obras tan distantes como las novelas del siglo XIX. Esta es otra tarea pendiente que la crítica tradicional no ha cumplido. En su lugar, ha refrendado ediciones mutiladas, que han distorsionado nuestra percepción.

12.

La siguiente obra es la novela corta *Entre dos tías y un tío. Costumbres y sucesos de antaño en nuestra tierra*, de Juan León Mera, que apareció por primera vez en 1889, en el número 9 de *La Revista Ecuatoriana* (Quito) y un año más tarde en *La Prensa* de Guayaquil. Veinte años después de la primera edición, ya en 1909, se publicó como parte del libro titulado *Novelitas ecuatorianas*, editado en Madrid, en el que también constan las otras novelas cortas de Mera: *Porque soy cristiano* y *Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica*. Este mismo libro fue reeditado por Hernán Rodríguez Castelo como parte de la “Colección clásicos Ariel” (1974), y es la versión de donde he tomado la mayor parte de citas para las tres “novelitas” en cuestión.

Entre dos tías y un tío cuenta el romance entre dos jóvenes, Juanita y Antonio, que no pueden casarse porque los tíos de ella, sus tutores desde que había quedado huérfana, no aceptan su relación con el muchacho. A pesar de la prohibición y las maniobras de sus tíos, Juanita sigue viendo en secreto a su enamorado. Cuando los tíos se enteran, intentan

ponerla de nuevo bajo el techo familiar, pero la chica muere en un desafortunado accidente ocurrido en el viaje.

13.

De modo similar a la novela anterior, *Porque soy cristiano* se publica primero en 1890, en el número 24 de *La Revista Ecuatoriana* (Quito) y en las ediciones de 1909 y 1974 de *Novelitas ecuatorianas*.

La historia se ubica en un primer momento en las llanuras de Huachi, en 1829. El Mariscal José de La Mar había tomado el sur de la futura República del Ecuador, y los ejércitos colombianos se disponían a repeler las ambiciones del Perú. El Capitán Feroz, un fiero mulato encargado de la leva obligatoria, que iba a reforzar la retaguardia de los patriotas, recluta a cientos de humildes campesinos, entre ellos José, esposo de Margarita. El pobre labriego, que está muy debilitado por una enfermedad, es puesto en la fila de conscriptos, a pesar de los ruegos de su esposa. Ya en la marcha, José desfallece y se apoya frecuentemente en el hombro de un compañero. Para dar ejemplo de su determinación, Feroz lo castiga desmesuradamente: de un golpe de espada, le corta el brazo con el que se ayudaba.

Años más tarde, iniciada ya la vida republicana del Ecuador, esta vez en 1835, Feroz se encuentra entre la desbandada del derrotado ejército del General Isidoro Barriga. Juan José Flores, vencedor de la batalla de Miñarica, ha dejado el campo lleno de cadáveres. Los heridos huyen para salvar su vida. Feroz logra escapar y tiene la fortuna de encontrarse nuevamente con el campesino José, a quien no reconoce en un principio. Obedeciendo sus principios cristianos, José y Margarita ocultan, protegen y curan al antiguo verdugo. Cuando Feroz se entera de la identidad de su salvador, sufre una transformación espiritual. Tiempo después, ya de nuevo en las filas del ejército floreano, cuyo caudillo había decidido conceder amnistía a los antiguos insurrectos, sus nuevas maneras y su trato del todo distinto con sus subalternos le ganan un nuevo mote. De Capitán Feroz pasa a ser el Capitán Ovejo. Cuando se le pregunta al soldado las razones de su nuevo comportamiento, el ahora buen mulato responde como lo hizo su salvador y evangelizador, el campesino José: “Porque soy cristiano”.

14.

La tercera y última de las *novelitas* de Juan León Mera es *Un matrimonio inconveniente. Apuntes para una novela psicológica*, que, a semejanza de las dos anteriores, también apareció por primera vez en *La Revista Ecuatoriana* (Quito), en el Tomo V, de 1893.

Esta historia nos cuenta la vida Juan y Pedro, dos hermanos que habían quedado al cuidado de Luisa, hija del primero, cuando este enviudó prematuramente. En escena aparece Rodolfo, el pretendiente de Luisa, un joven y exitoso empresario. En un principio, Juan se opone al matrimonio, porque Rodolfo era un materialista, desde el punto de vista filosófico, y esa distancia de sus propias convicciones cristianas levantaba en él muchas dudas. Gracias a la mediación del tío Pedro, a quien sí le agradaba el muchacho, la boda finalmente se lleva a cabo. Pero lo que en un principio parecía ser un feliz matrimonio tiene un trágico desenlace. Rodolfo apuesta toda su fortuna en un riesgoso negocio, que fracasa y lo deja en la quiebra. Poco después, toma una trágica determinación y se suicida. De esta manera, los perores temores de Juan se ven cumplidos: un hombre sin fe como el marido de su hija no puede tener la fortaleza espiritual para enfrentar las vicisitudes de la vida. Luisa queda viuda, precisamente por no buscar una pareja cristiana, como quería su padre.

15.

Así como hizo con su *Timoleón Coloma*, Carlos R. Tobar escribió su mayor novela, *Relación de un veterano de la Independencia*, como el testimonio en primera persona de su héroe protagonista, Antonio Mideros. Se trata de un narrador octogenario que nos relata su vida desde los primeros recuerdos de su niñez: la revolución del 10 de agosto de 1809, en la que su padre participó activamente, como parte de los conspiradores que depusieron de la Presidencia de la Real Audiencia de Quito al Conde Ruiz de Castilla. Antonio es testigo el año siguiente de la masacre del 2 de agosto, en la que murió su padre, junto a cientos de quiteños que repelieron el ataque de las tropas realistas, que habían llegado para restablecer el control de la ciudad, y con ella el gobierno de todos los territorios alzados en armas. A partir de entonces, Antonio mantiene una larga relación de

maestro y aprendiz con Mariano Castillo, uno de los patriotas que sobreviven a la matanza de 1810. Esta novela histórica nos va revelando el progreso de la causa libertaria en la que participa Antonio, hasta el cruento desenlace en la Batalla del Pichincha, el 24 de mayo de 1822.

En el medio, asistimos al romance entre Antonio y Aurora, y a toda una serie de intrigas, alianzas y traiciones, entre varios personajes que representan a los distintos partidos políticos. Cerca del final de la novela, Antonio participa en la legendaria batalla como oficial y espía del Mariscal Antonio José de Sucre. Tiempo después, se casa con Aurora, y el más radical de los patriotas, Mariano Castillo, se exilia en Piura, decepcionado del oportunismo y la corrupción de los primeros gobernantes de la República colombiana. Poco tiempo después, Castillo no soporta su fracaso, y se suicida.

Relación de un veterano de la Independencia se publicó primero por entregas en la *Revista Ecuatoriana* (Quito), entre 1891 y 1893. Apareció en formato de libro recién en 1895, en Quito. Completan sus cinco ediciones más conocidas la que salió con *El Comercio* (Quito) en 1909, la del Círculo de Lectores (Quito, 1985) a cargo de Hernán Rodríguez Castelo, y la más reciente, que he utilizado para esta investigación, de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, impresa en 2002.

16.

La penúltima obra encontrada en este lapso temporal es la novela corta titulada *Titania*, de Alfredo Baquerizo Moreno (Guayaquil, 1859-Nueva York, 1951), quien fuera además de un destacado político y escritor de tendencia liberal, presidente de la República del Ecuador de 1916 a 1920. No obstante, no la he tomado como texto integrante del corpus de la presente reflexión, debido a que sus características formales, su temática y visión sobre la nación ecuatoriana pertenecen a un momento distinto del conservadurismo y progresismo políticos al que responden las demás. *Titania* es ya una novela de la época del liberalismo.

Esta novela cuenta la historia de una joven guayaquileña muy hermosa y de buena educación, llamada Titania, que era intensamente cortejada por Creso, un campesino de origen muy humilde, devenido en rico y exitoso empresario. La madre de Titania, Mediana, cede ante las pretensiones del nuevo rico y casa a su hija, contra su voluntad. Creso

invierte gran parte de su fortuna en la construcción de una estrafalaria mansión y una imponente torre (la primera, para su esposa; la segunda, para su amante), unidas por un impresionante tren aéreo. Las relaciones entre los esposos se deterioran rápidamente, hasta el momento en que una misteriosa catástrofe natural se lleva la infraestructura que construyera Creso. Al final, los lectores se enteran de que la historia no ha sido nada más que un mal sueño de Titania. En la realidad, ella está casada con Oberón, y Creso es su vecino, un montuvio rico que vive con su esposa.

Esta breve novela apareció por primera vez en varias entregas de *El Globo Literario* (Guayaquil), entre marzo y mayo de 1893. Al año siguiente, circuló también por entregas, anexa a *Guayaquil. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes*.¹⁸⁹ En 1946 circuló en formato de libro junto a otras novelas del autor, del mismo modo que en la edición de 1988, que he utilizado para la presente investigación.¹⁹⁰ Debo anotar que la edición de 1893 lleva como subtítulo *Novela corta*, lo que pone de manifiesto la conciencia que tenía Baquerizo Moreno sobre el género literario que estaba ayudando a crear en país. También señalo que, en la edición de 1946, no aparece el epígrafe que revela la fuente literaria de este novelista, el *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare: “*Oh my Oberón! what visions have I seen*”. Estos versos, además, introducen el motivo que guía la narración novelesca: la dicotomía entre sueño y realidad, y la entrada del capitalismo liberal en el Ecuador de finales del siglo XIX.

17.

La última novela que he encontrado en este lapso temporal es *La receta. Relación fantástica*, de Francisco Campos Coello, publicada originalmente por entregas en *El Globo Literario*, de enero a marzo de 1893.¹⁹¹ Cuenta con una edición más, impresa en Guayaquil, en 1901. La primera edición es la única que consta en los archivos que he consultado. Tampoco la he incluido en mi corpus, por las mismas razones que *Titania*. Se

¹⁸⁹ Según reza el encabezado de la revista. No he encontrado todavía esta edición.

¹⁹⁰ Alfredo Baquerizo Moreno, *Tierra adentro: la novela de un viaje; Titania; El Señor Penco; Luz*, Bogotá-Quito, Círculo de Lectores, 1988.

¹⁹¹ Francisco Campos Coello, *La receta. Relación fantástica*, en *El Globo Literario*, Guayaquil, 1893, n° 1 del 1° de enero, pp. 5-9; n° 2 del 8 de enero, pp. 17-20; n° 3 del 15 de enero, pp. 29-32; n° 4 del 22 de enero, pp. 40-45; n° 5 del 20 de enero, pp. 53-57; n° 6 del 5 de febrero, pp. 67-71; n° 7 del 12 de febrero, pp. 82-84; n° 8 del 19 de febrero, pp. 90-94; n° 9 del 26 de febrero, pp. 102-105; n° 10 del 5 de marzo, pp. 115-116.

trata de un testimonio de la inminente llegada del liberalismo y el capitalismo comercial al Ecuador.

El protagonista de la historia, llamado R., conoce por casualidad a un misterioso hombre, el señor X., mientras realizaba un viaje por Alemania. Este sujeto le revela una mágica receta para viajar en el tiempo, que había obtenido hacía décadas de las manos de un poderoso faquir. Luego de varios años, ya de vuelta en Guayaquil, R. decide tomar la pócima mágica y permanecer en “conserva”, en estado de suspensión animada, durante todo un siglo. Con la ayuda de algunos amigos, que guardan fielmente su secreto y lo cuidan, R. logra despertar de su centenario sueño, sano y salvo, en el cementerio de la ciudad, en el año 1992. Entonces el narrador nos describe las maravillas del ingenio humano, que han hecho del Guayaquil del futuro una ciudad cosmopolita, conectada con todo el continente mediante un moderno sistema de ferrocarriles. Ha crecido urbanísticamente y su población ha alcanzado los 200.000 habitantes.

La ciudad no sólo se ha convertido en un emporio del comercio y la industria, sino también en un ejemplo de administración pública, pues sus ciudadanos gozan del mejor sistema de dotación de agua potable y servicios sanitarios que se pueda imaginar. Guayaquil además se destaca por tener una de las mejores bibliotecas públicas de la región, y sus habitantes están entre los más interesados y activos lectores que se conozcan. Cuando las autoridades se enteran del prodigio de R., lo invitan a una sesión del Concejo Municipal, y poco después lo nombran cronista de la ciudad. La novela termina con una especie de delirio incoherente, cuyo sentido queda abierto plenamente a la interpretación del lector. No queda claro si todo se trata de un sueño, si el protagonista está muriendo o si está viajando de nuevo en el tiempo.