



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA  
Y LA LITERATURA

**Reacciones de lo nacional ante lo foráneo en un corpus  
de literatura ecuatoriana: Juan Montalvo, César Dávila  
Andrade, Iván Égüez y José de la Cuadra**

Informe final del proyecto de investigación presentado como requisito  
parcial para la obtención del Grado de Licenciado en Ciencias de la  
Educación, mención Ciencias del Lenguaje y Literatura

Autor: Espín Delgado Felipe Patricio

Tutor: MSc. Puma Torres Paúl Fernando

Quito, agosto de 2018

## **Autorización de la Autoría Intelectual**

Yo, Felipe Patricio Espín Delgado, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “REACCIONES DE LO NACIONAL ANTE LO FORÁNEO EN UN CORPUS DE LITERATURA ECUATORIANA: JUAN MONTALVO, CÉSAR DÁVILA ANDRADE, IVÁN ÉGÜEZ Y JOSÉ DE LA CUADRA”, modalidad de Proyecto de Investigación, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DEL LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El autor declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Atentamente

Felipe Espín

C. I. 2300441009

fe\_12522@hotmail.com

## **Aprobación del tutor del proyecto**

Yo, MSc. Paúl Fernando Puma Torres, en mi calidad de tutor del trabajo de titulación, modalidad Proyecto de Investigación, elaborado por el señor FELIPE PATRICIO ESPÍN DELGADO, cuyo título es: “REACCIONES DE LO NACIONAL ANTE LO FORÁNEO EN UN CORPUS DE LITERATURA ECUATORIANA: JUAN MONTALVO, CÉSAR DÁVILA ANDRADE, IVÁN ÉGÜEZ Y JOSÉ DE LA CUADRA”, previo a la obtención del Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Ciencias del Lenguaje y Literatura, considero que el mismo reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que lo APRUEBO, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

En la ciudad de Quito, a los 20 días del mes de agosto de 2018.

Atentamente

MSc. Paúl Fernando Puma Torres

DOCENTE – TUTOR

C. I. 171059390-4

## Aprobación de la presentación oral/tribunal

El tribunal constituido por: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Luego de receptor la presentación oral del trabajo de titulación previo a la obtención del Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Pedagogía de la Lengua y la Literatura, presentado por el señor Felipe Patricio Espín Delgado.

Con el Título: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Emite el siguiente veredicto: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

Para constancia de lo actuado firman:

	Nombre y Apellido	Calificación	Firma
Presidente	_____	_____	_____
Vocal 1	_____	_____	_____
Vocal 2	_____	_____	_____

## Dedicatoria

*A Nathalie,  
mi ayuda entera.*

## Agradecimientos

*A mis padres.*

*A los amigos con quienes era digno conversar.*

*A Victor Hugo, a Balzac,  
a Faulkner, a Stendhal,  
a Borges, a Sabato,  
a Dostoievski,  
al griego que sólo debe  
ser leído en voz alta,  
a los ancestros que contaron  
Las mil noches y una noche,  
a Dávila Andrade, a Whitman,  
a Poe, a Camus, a Sartre,  
a Neruda, a Shakespeare,  
a Rimbaud y Baudelaire,  
a Breton, a Góngora,*

## Tabla de contenido

Autorización de la Autoría Intelectual .....	iii
Aprobación del tutor del proyecto .....	v
Aprobación de la presentación oral/tribunal .....	vii
Tabla de contenido .....	xiii
Índice de tablas .....	xvi
Resumen.....	xvii
Abstract .....	xix
Capítulo I: El problema.....	1
Planteamiento del problema .....	1
Formulación del problema.....	7
Objetivos .....	7
Objetivo general .....	7
Objetivos específicos .....	7
Preguntas directrices .....	8
Justificación.....	8
Capítulo II: Marco Teórico .....	11
Antecedentes de la investigación .....	11
Fundamentación teórica .....	13
Reacciones de lo nacional ante lo foráneo.....	13
Lo nacional.....	13
Lo foráneo .....	15

Criterios de reacción de lo nacional ante lo foráneo.....	16
Corpus de literatura ecuatoriana .....	21
El corpus de literatura .....	22
El autor.....	29
El lector.....	53
Marco legal.....	57
Definición de términos básicos .....	60
Definición conceptual de variables .....	63
Variable independiente: Reacciones de lo nacional ante lo foráneo .....	63
Variable dependiente: Corpus de literatura ecuatoriana.....	63
Capítulo III: Metodología .....	64
Diseño de la investigación.....	64
Enfoque de la investigación.....	64
Nivel de investigación .....	64
Tipo de investigación.....	65
Operacionalización de variables.....	66
Capítulo IV: Análisis de resultados .....	68
El corpus.....	68
Análisis individual de los textos.....	70
Texto 1: <i>El buscapié</i> , de Juan Montalvo .....	74
Texto 2: <i>Boletín y elegía de las mitas</i> , de César Dávila Andrade .....	83
Texto 3: <i>El poder del gran señor</i> , de Iván Égüez.....	92
Texto 4: <i>Los Sangurimas</i> , de José de la Cuadra .....	99
Contraste, síntesis y resultados.....	107

Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones .....	110
Conclusiones .....	110
Recomendaciones.....	112
Capítulo VI: Propuesta.....	113
La muerte del autor aplicada a un corpus de literatura ecuatoriana en busca de la relación entre Ecuador y el resto del mundo.....	113
<i>El buscapié</i> , de Juan Montalvo. El “nivel de civilización” nacional y extranjero .....	118
<i>Boletín y elegía de las mitas</i> , de C. D. Andrade. La presencia histórica del extranjero.....	123
<i>El poder del gran señor</i> , de Iván Égüez. La reacción política frente a la gran duda del siglo XX .....	126
<i>Los Sangurimas</i> , de José de la Cuadra. La reacción nacional al arte .....	131
Contraste y síntesis final.....	134
Referencias bibliográficas.....	136

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> Matriz de operacionalización de variables.....	66
<b>Tabla 2</b> <i>Corpus de literatura ecuatoriana propuesto</i> .....	69
<b>Tabla 3</b> Ficha de construcción del autor .....	70
<b>Tabla 4</b> Ficha de análisis del autor en Juan Montalvo .....	74
<b>Tabla 5</b> Ficha de análisis del autor en César Dávila Andrade .....	83
<b>Tabla 6</b> Ficha de análisis del autor en Iván Égüez .....	92
<b>Tabla 7</b> Ficha de análisis del autor en José de la Cuadra.....	99

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

**Reacciones de lo nacional ante lo foráneo en un corpus de literatura ecuatoriana: Juan  
Montalvo, César Dávila Andrade, Iván Égüez y José de la Cuadra**

**AUTOR:** Felipe Patricio Espín Delgado  
C. I. 2300441009

**TUTOR:** MSc. Paúl Fernando Puma Torres  
C. I. 171059390-4

## Resumen

La presente investigación es un recorrido por las diferentes reacciones de lo ecuatoriano ante lo extranjero que han quedado registradas en ciertas obras de literatura ecuatoriana. Para este propósito se configuró el siguiente corpus: a) *El buscapié*, de Juan Montalvo; b) *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade; c) *El poder del gran señor*, de Iván Égüez; y d) *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra. El estudio realizado es de carácter documental, con enfoque cualitativo y llega al nivel correlacional al explicar los efectos que una variable ha dejado marcada en otra. Para analizar los textos se tomaron los postulados planteados en la teoría de “la muerte del autor” y en otros estudios acerca del autor como ente textual y no corporal. Como resultado, en las obras mencionadas se interpretaron las reacciones de lo nacional ante lo extranjero dentro de cuatro campos de gran amplitud e importancia social: la cultura, la historia, el arte y la política; cada campo corresponde a una obra del corpus. Este estudio corresponde, así, una aproximación a un tema de naturaleza tan variable como importante: la relación de Ecuador con el resto del mundo registrada en la literatura nacional.

**PALABRAS CLAVE:** LITERATURA ECUATORIANA, CORPUS, IDENTIDAD NACIONAL, RELACIÓN CON LO FORÁNEO, CAMPOS SOCIALES.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

**Reactions from the national to the foreign in an Ecuadorian literature corpus: Juan Montalvo, César Dávila Andrade, Iván Égüez and José de la Cuadra**

**AUTHOR:** Felipe Patricio Espín Delgado  
C. I. 2300441009

**TUTOR:** MSc. Paúl Fernando Puma Torres  
C. I. 171059390-4

### Abstract

This investigation is a journey through the different reactions from the Ecuadorian to the foreign that have been recorded in certain works of Ecuadorian literature. For this purpose, the following corpus was configured: a) *El buscapié*, by Juan Montalvo; b) *Boletín y elegía de las mitas*, by César Dávila Andrade; c) *El poder del gran señor*, by Iván Égüez; and d) *Los Sangurimas*, by José de la Cuadra. The study carried out is documentary, with a qualitative approach and reaches the correlational level because it explains the effects that one variable has caused in the other. The analysis of the texts was developed based on the postulates proposed in the theory of "the death of the author" and in other studies about the author as a textual and not corporal entity. As a result, in the aforementioned works the reactions from the national to the foreign were interpreted within four fields of great amplitude and social importance: culture, history, art and politics (each field corresponds to a work of the corpus). This study constitutes, thus, an approach to a subject of a variable and fundamental nature: the relation of Ecuador with the rest of the world registered in the national literature.

**KEY WORDS:** ECUADORIAN LITERATURE, CORPUS, NATIONAL IDENTITY, RELATIONSHIP WITH THE FOREIGN, SOCIAL FIELDS.

# Capítulo I: El problema

## Planteamiento del problema

El ser humano no habría podido sobrevivir solo. Si durante sus orígenes no se hubiera establecido en comunidades no habría existido su historia. La supervivencia y el desarrollo de la humanidad, en gran medida, tuvieron lugar debido a la asociación de los primeros habitantes: la agricultura, por ejemplo, no se hubiera desarrollado si no era en grupos (y es de sobra conocido que la agricultura fue uno de los descubrimientos más trascendentales para el crecimiento y subsistencia del género humano).

Así como este hecho, hay diversas explicaciones que permiten comprender por qué el ser humano formó grupos, pueblos y naciones. Pero esos grupos no se unieron solamente en base a una cuestión utilitarista de supervivencia; desde luego, intervinieron más factores que sirvieron de enlace entre los individuos: la cultura, el lenguaje, la necesidad de convivencia social, etc. Y tal como compartían los rasgos biológicos, empezaron también a compartir esos rasgos abstractos. De ese modo se formó la *identidad*, expresada en sentido colectivo: la identidad es lo que se comparte.

La identidad colectiva se encuentra también en lo que es frecuente, constante en una población; es decir, reside en la costumbre, en lo cotidiano, en lo que parece “natural” para una comunidad porque ha estado ahí siempre. En consecuencia, muchas veces la identidad de una población pasa desapercibida para sus habitantes, como cuando una persona no es consciente de los defectos o virtudes que posee porque son parte inmanente de ella. Pero no pueden pasar

desapercibidos los rasgos de otra población, de lo extranjero, de lo *nuevo* y desconocido, de lo que está *fuera* de su identidad.

Estos muchos efectos del contacto entre lo acostumbrado y lo nuevo en el presente documento se han denominado como “reacciones de lo nacional ante lo foráneo”, porque, en resumidas cuentas, eso representan lo nacional y lo extranjero: lo conocido y lo ignorado.

Estas reacciones, desde luego, han ocurrido a lo largo de toda la historia. El recorrido histórico del término “bárbaro” puede servir para mostrar, en una pequeña parte, el curioso recorrido histórico de las reacciones de lo nacional ante lo foráneo, puesto que lo bárbaro, antaño, siempre estuvo relacionado con la extranjería. Este término tiene su origen en la palabra griega *bárbaros*. Esta palabra nació como una “voz de origen onomatopéyico formada a partir del sonido *bar bar* (comparable a nuestro *bla, bla*, una sucesión de sonidos sin sentido), probablemente en relación con la lengua persa” (De la Orden & Gil, 2015, p. 83). Es decir, nació como una imitación de un idioma extranjero (el persa) incomprendible para los griegos.

En ese entonces la palabra aún no tenía el sentido despectivo que posee ahora, y con ella llegaron a ser denominados todos aquellos individuos o grupos que desconocieran la cultura griega. Posteriormente este término pasó al latín como *barbārus*, y en este idioma adquirió, además del significado primigenio, un matiz más negativo: “inculto, incivilizado” (De la Orden & Gil, 2015, p. 83). En el primer caso, los griegos sólo manifestaban negligencia e incapacidad de comprender al foráneo; en el caso de los romanos, se evidencia rechazo a la hora de mencionar al foráneo.

Los matices de la misma palabra fueron aumentando con el paso del tiempo. El siguiente gran rasgo semántico que compone al término *bárbaro* en el español actual dependió de la guerra. Ya que eran bárbaros todos los pueblos situados fuera del territorio del Imperio romano, se empezó

a relacionar con este término a aquellos grupos muy crueles y despiadados que buscaban entrar en conflictos bélicos. De manera que, en síntesis, el vocablo *bárbaro* presentó tres escenarios principales antes de llegar a su versión definitiva en español, alrededor del año 1250, cuando la palabra fue incorporada: a) la visión de incompreensión de los griegos, b) la visión despectiva de los romanos, c) la visión de crueldad hacia ciertos grupos sanguinarios. Estos tres significados conforman la palabra actual.

En este breve recuento de lo que ha sido la confrontación nacional-foráneo, es curioso visualizar cómo sucedió este fenómeno en las naciones o comunidades antiguas, sobre todo en aquellas que carecían de una noción global de lo que es el mundo, su inmensidad y diversidad. En la actualidad es tan fácil conocer cuántos habitantes pueblan la Tierra, pero en la prehistoria y durante la mayor parte de la historia ha sido mucho más complicado tener una noción de este hecho: quizá para los habitantes de una comunidad primitiva, por ejemplo, los límites del mundo terminaban donde finalizaban los límites mismos de su comunidad.

Si actualmente se tiene tanta facilidad para acceder a la información de diversas culturas eso se debe esencialmente al desarrollo de las tecnologías y de Internet; la libertad de conexión y la omnipresencia que brindan estas tecnologías hacen que sea innegable que vivimos en un mundo plenamente interactivo, en constante contacto. Pero la pregunta que valdría hacer, entonces, es la siguiente: ¿cuánto ha cambiado la reacción ante lo foráneo en relación a tiempos antiguos? El primer aspecto del panorama que vale mencionar es que lo foráneo aún causa una diversidad de reacciones, dispares, contrapuestas, positivas y negativas.

Por lo demás, ¿la interactividad de la tecnología e Internet ha sido suficiente para alterar las formas en las que se reacciona ante lo extranjero? Lo que cabe esperar definitivamente es que sí, puesto que “cada nueva tecnología de la información y la comunicación desarrollada por el

hombre acaba por modificar la forma en que estructura y procesa su pensamiento” (Lara, 2012, p. 8); es decir, cada cambio tecnológico altera la forma de pensar del ser humano, incluyendo sus reacciones ante lo extranjero.

Entonces, si la respuesta es que la tecnología sí altera este aspecto, ¿han sido estos cambios positivos o negativos? Lo ideal sería que si más contacto hay entre los habitantes del mundo (lo que propicia el Internet) deben reducirse las diferencias y los prejuicios, pero el comportamiento de la humanidad es más complejo e impredecible. Ejemplo del aspecto negativo, en la actualidad, son los grupos neonazis que aún mantienen la ideología de superioridad frente al foráneo, o ciertos grupos de extrema derecha que adjudican la gran mayoría de los problemas sociales a los extranjeros que emigran hacia un territorio: el presidente de EE. UU., Donald Trump, constituye el representante perfecto de estos grupos, los que también existen en muchos países europeos, aunque no hayan adquirido tanta popularidad como el presidente estadounidense en turno.

Por otra parte se presenta el aspecto positivo de la interrelación actual entre el nativo y el foráneo. Lo más representativo de esta cara de la moneda vendría a ser el concepto de *interculturalidad* y el desarrollo que se le ha propiciado: desde el siglo pasado, la interculturalidad ha tomado un papel protagonista, transversal y de suma importancia en el campo de las ciencias sociales y las áreas afines, como la educación, el gobierno, la salud, entre otros. Podemos decir que hay dos iniciadores, dos motores inaugurales de esta visión más justa del mundo y la humanidad.

El primero de ellos fue el antropólogo Franz Boas, quien desarrolló el concepto de *relativismo cultural*. Este concepto consiste en que “todos los sistemas culturales son esencialmente iguales en cuanto a su valoración; y que las diferencias entre distintas sociedades han surgido como resultado de sus propias condiciones históricas, sociales y/o geográficas”

(Moreno Collado, 2017). La importancia de Boas fue que estableció por primera vez la noción de que todas las culturas tienen el mismo valor, eliminando la idea de que existen culturas superiores y otras inferiores. Desde luego, en el momento en que Boas planteó esta teoría (inicios del siglo XX), sonaba a locura; a día de hoy es un axioma en el campo de la antropología.

El segundo gran propulsor de la interculturalidad fue Levi-Strauss, quien intentó estructurar una organización interrelacionada a partir del estudio de diversas mitologías de diferentes pueblos: al mismo tiempo que intentó armar el sistema, les concedió un estatus igualitario a las culturas analizadas. En su libro *Raza y cultura*, Levi-Strauss afirma que la diversidad cultural es inconmensurable, y luego describe brevemente las causas de tanta variedad: una primera causa es el distanciamiento geográfico de las culturas, y la segunda causa es la interacción y cercanía.

Aunque a primera vista la lejanía parezca una causa más influyente, Levi-Strauss concluye que en realidad lo es la interacción: la mayor parte del tiempo las culturas han pasado en contacto unas con otras, no distanciadas, por lo tanto cabe establecer que la cercanía crea diferencias en cuanto cada pueblo busca una identidad propia, opuesta al otro, al foráneo. De manera que “la diversidad de culturas humanas no debe invitarnos a una observación divisoria o dividida. Ésta no está tanto en función del aislamiento de los grupos como de las relaciones que les unen” (Levi-Strauss, 2009, p. 33); es decir, la diversidad es una consecuencia natural de la convivencia, no un motivo para separar pueblos.

Una vez ha sido descrito brevemente el fenómeno de la reacción nacional-extranjero es momento de dar paso a su relación con la literatura. Si se ha dado por cierto que las reacciones ante el foráneo son inherentes a toda sociedad entonces se está dando por cierto que estas reacciones estarán presentes en alguna obra literaria. El arte, en general, es la forma de registro de

los rasgos abstractos, inmateriales e intangibles de un grupo humano, así como la genética registra los rasgos biológicos.

La literatura en particular, a su manera, es decir, a la manera de la ficción, del placer estético, deja registrado en ella cada rasgo de la cultura y de la identidad de un autor, de una época y de una masa humana; rasgos cultural e históricamente vitales, como los siguientes: a) la concepción estética de un determinado momento histórico, porque la mayoría de obras literarias están enmarcadas dentro de una corriente artística, como el realismo, el neoclasicismo, el barroco, etc.; b) la ideología política, como es el caso de la Generación del 30' en el Ecuador; c) las costumbres y los modos de pensar de los distintos siglos, como la *Guerra y Paz* de Tolstoi; d) las estructuras sociales y las relaciones de poder, como en el monumento que constituye la Comedia Humana de Balzac; e) las tendencias filosóficas, como en las obras de Voltaire o Sartre; f) las concepciones religiosas, como en la tragedia clásica y su visión del destino; y de esta manera la lista podría continuar. Entre esta lista bien puede caber la concepción que tiene un pueblo de lo que es el extranjero, puesto que, como se ha visto, es una percepción inevitable.

La literatura ecuatoriana ha manifestado, en diversos momentos, cada uno de los factores antes mencionados: por aquí pasaron corrientes literarias (hubo romanticismo, modernismo), ideologías políticas (socialismo), retratos de costumbres (como *Los Sangurimas* y el habitante del agro costeño), etc. También ha quedado registro de la reacción de lo ecuatoriano frente a lo extranjero; y de hecho, al ser un país que estuvo colonizado, ha quedado registro de una especial preocupación por su identidad, por buscar algo que defina una autonomía, una personalidad distinta de lo foráneo. Jorge Enrique Adoum (2000), en su libro *Ecuador: señas particulares*, es partidario de esta idea: “Sucede que la búsqueda de (...) identidad por parte de un pueblo ocurre

tras una colonización, cualquiera que hubiera sido su duración, o cuando se repone de ella con todos los rasgos o lastimaduras que, según el caso, le dejó” (pp. 27 y 28).

La pregunta que surge entonces es el *cómo, de qué manera* han quedado registradas esas reacciones de lo nacional ante lo foráneo en la literatura del país, y eso es lo que se busca en este proyecto de investigación, principalmente porque en esas reacciones ante el foráneo es donde se revela la propia identidad.

### Formulación del problema

¿Cuáles son las reacciones de lo nacional ante lo foráneo que se manifiestan en el corpus de literatura ecuatoriana propuesto?

## **Objetivos**

### Objetivo general

Sintetizar las reacciones de lo nacional ante lo foráneo en un corpus de literatura ecuatoriana mediante la aplicación de la teoría de la muerte del autor para determinar la relación de Ecuador con el resto del mundo en cuatro campos de gran amplitud social: cultura, historia, política y arte.

### Objetivos específicos

1. Seleccionar un corpus de literatura ecuatoriana en base a obras que pertenezcan a diversos períodos, géneros y que manifiesten una postura de lo nacional ante lo foráneo.
2. Clasificar en cuatro campos sociales globales (cultura, conciencia histórica, política y arte) las obras del corpus de literatura ecuatoriana propuesto para la investigación.

3. Determinar cómo se manifiesta la figura del autor en una obra literaria mediante la aplicación de la teoría de la muerte del autor.
4. Analizar las distintas reacciones de lo nacional frente a lo foráneo en las obras de literatura ecuatoriana escogidas para el corpus de esta investigación.

### **Preguntas directrices**

1. ¿Qué obras de literatura ecuatoriana son representativas de sus épocas, géneros y manifiestan una postura de lo nacional ante el contacto con lo extranjero?
2. ¿Cómo se puede clasificar las obras escogidas para el corpus, es decir, las obras de literatura ecuatoriana que manifiestan una postura de lo nacional ante lo foráneo?
3. ¿Cómo se manifiesta la figura del autor en una obra literaria?
4. ¿Cómo se puede analizar las diversas e innumerables reacciones de lo nacional ante lo foráneo que han quedado registradas en la literatura ecuatoriana?

### **Justificación**

La reacción frente a lo que está fuera de la cultura, territorio o tradiciones propios (lo extranjero, ya sea geográfica o culturalmente) es uno de los aspectos de la ideología de los pueblos y naciones que pueden causar varias consecuencias: para los romanos los extranjeros eran bárbaros, peyorativamente hablando; el nazismo se fundó en la creencia de la superioridad nacional frente a lo foráneo. Por este motivo el presente tema tiene como objetivo indagar las reacciones frente a lo extranjero que han quedado marcadas en la literatura ecuatoriana.

El presente proyecto debe ser desarrollado por motivos de índole cultural, intelectual y social. Es de conveniencia cultural porque se plantea indagar qué aspectos ideológicos presentes

en nuestro país han sido heredados o adaptados del exterior. También se busca averiguar cómo el ecuatoriano reacciona frente al foráneo, lo que equivale a decir *¿cómo el ecuatoriano interactúa con el resto del mundo?* Y mediante esta confrontación entre lo nacional-extranjero se buscará esclarecer varios rasgos de la identidad ecuatoriana, porque cuando existe el contraste con lo foráneo se empieza a tener una conciencia más clara de lo que es lo nacional.

Tener conciencia de la identidad es de carácter obligatorio para un país o una región, para poder conocer los aciertos o errores, y es obligatorio para un individuo porque la identidad colectiva se impregna en la identidad particular también. Para Dostoievski (trad. en 2010) era igualmente sustancial conocer de dónde se viene: “La idea de lo nacional, la idea de la tierra no es nueva, no fue descubierta por nadie, ni inventada por un soñador (...) sino que tarde o temprano será obligatoria para cualquier persona” (p. 296).

Es de conveniencia intelectual desarrollar este estudio porque también ayudará a clarificar en qué obras de literatura ecuatoriana han quedado registradas las reacciones de lo nacional ante lo extranjero; es decir, lo que se pretende aquí es una mirada global a la literatura ecuatoriana, a través de sus distintas épocas, mediante la selección de varias obras en las que se visualice de manera clara una reacción ante lo foráneo.

Dado que hablamos del estudio de una literatura que permita, en la mayor medida posible, representar la ideología ecuatoriana, entonces no basta con la opinión o con la obra de un solo autor respecto del tema, por ello se ha escogido la opción de trabajar en base a un corpus de literatura basado en diversas obras de distintos autores que opinan acerca de esta cuestión; si una obra no es suficiente para crear una noción nacional, entonces se elegirán varias obras para acercarse a esa noción, aun comprendiendo los límites del corpus y la imposibilidad de encerrar toda la ideología de un país en un conjunto de obras, ya sean literarias o de cualquier índole.

Además, se indagará acerca de métodos teóricos, con bibliografía sólida, para extraer de manera adecuada la ideología del autor del texto literario; tarea complicada debido a que la figura del autor es muy huidiza en el arte.

Por último, es de conveniencia social porque para ser desarrollado este proyecto se tomará como líneas guía cada una de las esferas sociales más importantes: la ideología, la política, el arte, la cultura, y a partir de esas líneas guía se realizará el análisis, buscando poner en contacto la obra literaria con el marco social al que pertenece.

De esta manera lo que se obtendrá es la reacción de lo nacional ante lo foráneo en las áreas más trascendentes de una sociedad: las reacciones ante la política extranjera, ante la cultura y el arte extranjeros, etc. Se reitera que, en estas reacciones, reside una parte sumamente importante de lo que es propio, de lo que puede ayudar a definir la identidad del país, porque en ese contraste con lo foráneo se manifiesta la identidad

## **Capítulo II: Marco Teórico**

### **Antecedentes de la investigación**

No existen estudios previos de literatura ecuatoriana que desarrollen las dos variables juntas tal como se presentan en este documento: reacciones ante lo foráneo (independiente) y corpus de literatura ecuatoriana (dependiente). El estudio más aproximado al presente tema de investigación es la tesis titulada “El sentido de la territorialidad en *Ecuador amargo* de Jorge Enrique Adoum”; en esta tesis la primera obra publicada de Adoum “se tomó como objeto de estudio para analizar el sentido de la territorialidad expresado mediante el yo lírico, a través del lenguaje en sus niveles pragmático, semántico y morfológico” (Castro, 2016, p. 2). Según lo referido, se puede afirmar que esta tesis se relaciona con el presente estudio en cuanto le interesa indagar la visión nacional expresada en una obra de literatura. De acuerdo a la autora, uno de los objetivos de la tesis fue “identificar cómo se construye en la obra el tema del territorio” (Castro, 2016, p. 2).

Para el presente proyecto, es una parte del propósito visualizar cómo se manifiesta lo nacional en la literatura ecuatoriana, y la parte complementaria es la reacción que lo nacional tiene ante lo foráneo. En la tesis de Castro, se da especial enfoque al estudio del lenguaje para definir la “territorialidad”; lo cual es acertado debido a que el lenguaje es uno de los rasgos más definitorios de una cultura. En el presente caso no se tomó en cuenta este rasgo porque, si se va a trabajar en un corpus, amplía demasiado los horizontes de estudio, ya que con eso está compuesta la obra literaria: con lenguaje, y en ese caso hubiera sido imposible terminar el trabajo. Por eso se prefirió

trabajar con áreas más concretas y más delimitadas en el campo literario, como el arte, la cultura, o la ideología presentes en la obra.

Los otros puntos teóricos imprescindibles para la elaboración de este documento son los relacionados a la teoría o crítica literaria. En primer lugar, se requiere información previa acerca del diseño de un corpus de literatura. Dalmaroni (2005), en un artículo titulado *Historia literaria y corpus crítico* intenta delimitar cuándo una selección de textos corresponde a una construcción histórica ya definida (corpus histórico) o cuando esos textos son más una construcción del seleccionador que de la literatura (corpus crítico).

Después de hablar del corpus se requiere información acerca de las obras individuales. A este respecto hay autores clave que serán necesarios para desarrollar la fundamentación teórica. Para analizar las obras del corpus individualmente se ha elegido trabajar mediante la noción de *autor literario*. El teórico más antiguo -y uno de los más excepcionales- acerca de este tema fue Aristóteles con su *Retórica*; puede decirse que él fundó las bases de la teoría. Mucho más adelante en el tiempo, la perspectiva del autor ha sido preocupación de figuras como Foucault y su texto *¿Qué es un autor?*

También el documento de Roland Barthes, *La muerte del autor*, se interesa por definir al autor del texto literario en la modernidad. Otros trabajos notables acerca de este tema constituyen los de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy y Jérôme Meizoz, cuyos aportes serán utilizados y mencionados en su debido momento en el desarrollo de la fundamentación teórica.

## **Fundamentación teórica**

### Reacciones de lo nacional ante lo foráneo

En esta sección de la fundamentación teórica se tratará de definir teóricamente qué es lo nacional y qué es lo extranjero. ¿Dónde terminan los límites de lo nacional y dónde comienza lo extranjero? ¿Qué tan claros son esos límites? ¿De qué dependen las fronteras entre lo nacional y foráneo; en base a qué criterios se mide? Es necesario resolver estas cuestiones antes de pasar a abordar la teoría sobre el texto, puesto que son las nociones generales que se buscará después en el texto.

#### *Lo nacional*

Para hacer referencia a este término, es necesario remitirse, en primer lugar, a una definición de Nación; no sin antes aclarar que el presente estudio se inclina a material lingüístico específicamente. Benedict Anderson (1993) define el concepto de Nación como: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p. 22). Según este autor, el significado de imaginada se inclina al hecho de que no todos los individuos de una comunidad se conocen entre sí, sin embargo, tienen el conocimiento de que son parte de una comunión.

En este sentido, hablar de lo nacional es hablar de un amplio conjunto de conceptos relativos a muchas ramas de las ciencias sociales y lingüísticas. De las ciencias sociales, por tratarse de las relaciones sociales y de poder que se establecen en la sociedad, además de los rasgos culturales de la misma, y del aspecto lingüístico, por el hecho de la existencia de comunidades lingüísticas que tienen como característica principal el uso de una misma lengua.

Por otro lado, Lo nacional, también guarda una estrecha relación con la identidad. Una comunidad lingüística es un tipo de identidad, puesto que una lengua trae consigo muchísimos

rasgos de cultura. De hecho, afirmar que la lengua es el elemento fundamental de la cultura, sería válido. Pero la identidad no se limita a una lengua, sino que busca el encuentro y parentesco que un individuo acepta ante la sociedad, los lazos que los une, el arte, la filosofía, la religión y la literatura.

Lo nacional, dados los elementos ya planteados, se describe como la identificación de un ciudadano con su país de origen. Zygmunt Bauman (2005), al referirse a este evento, puntualiza que la identidad nacional conlleva en varias ocasiones, y en sí, de la relativa pertenencia a un Estado en relación económica, a confirmar indirectamente una superioridad (p. 22), consiguiendo en cierto modo a concebir a la identidad ya no como el concepto clásico de comunión, en busca de las raíces culturales de los ciudadanos, sino más bien, como una peligrosa herramienta de opresión por parte de quienes defienden aquella superioridad sobre otras naciones.

En lo referente al idioma, Lo nacional se inclina a la apreciación que los individuos tienen hacia su lengua; apreciación que, en varias ocasiones, se convierte en un elemento discriminatorio, en especial, frente a lenguas aborígenes. Aquí se establece un parentesco con lo que Levi-Strauss (1983) denomina racismo moral, el mismo que “enmascara nuestro interés egoísta de sojuzgar al vecino” (p. 7), al otro, al desconocido, al de afuera.

Este hecho vio la luz, por citar un ejemplo, con la llegada de los españoles a América; incluso Colón tomó como aprendices a varios individuos, en ese entonces denominados indios, con el afán de que éstos logren divulgar la cultura española hacia los demás, sin que haya interacción de aprendizajes, ya que el supuesto descubridor jamás se interesó por la lengua aborígen de la isla denominada “San Salvador”.

### *Lo foráneo*

La palabra foráneo presenta varios significados: extraño, extranjero, de otro lugar, ajeno. En este estudio, viene a ser la parte que está fuera de los límites de lo conocido, la parte que, al ponerse en contacto con lo nacional, ocasiona reacciones y cambios drásticos, ya que los elementos que puede traer consigo tienen la capacidad de mezclarse y dar pie a la formación de una nueva cultura.

En la actualidad, el concepto de foráneo, ya no es un término que podría disolver una cultura con su hegemonía o, al contrario, ser disuelto por la cultura a la que se adhiere, sino más bien, es un término que es conocido por todos y cada uno de quienes componen lo nacional; es común entonces ver a personas extranjeras deambulando por las calles de un país determinado. A lo largo de la Historia Universal, se ha visto que, desde la Edad Antigua en adelante, aunque se puede mencionar el caso del encuentro del Homo Sapiens con el Hombre de Neandertal en la Prehistoria, siempre ha existido el contacto de gente ajena a una cultura determinada, este fenómeno ha ocurrido gracias al comercio e intercambio de objetos.

Antiguamente lo foráneo, presentaba una concepción demasiado extraña por parte de los integrantes de una cultura, quizá la vestimenta y la muestra de arte ante las personas, constituía un rasgo de asombro e importancia. En “Cien años de soledad”, la llegada de los gitanos a Macondo, era un acto demasiado extravagante. Melquíades siempre exponía algunos objetos que los habitantes creían ser mágicos. Ese contacto de cultura extranjera, hace que, en varias ocasiones, lo foráneo, traiga consigo un mayor valor para con los nativos.

### *Criterios de reacción de lo nacional ante lo foráneo*

Con la idea de la reacción de lo nacional ante lo foráneo, se abren dos direcciones; la primera de hegemonía y prestigio, y la segunda de depreciación y pérdida de valor. Se entiende por hegemonía y prestigio a los distintos factores que determinan el control de un grupo sobre otro. Y por depreciación y pérdida de valor, a la importancia que los ciudadanos de una determinada nación otorgan a lo foráneo.

En economía, por ejemplo, lo foráneo, es decir lo de afuera, las empresas transnacionales dominan en ciertas naciones; en América Latina, poniendo un caso, con sus grandes administradores que incluso, son capaces de monopolizar las acciones, tal y como ha ido sucediendo en estos años en Bolivia, en donde, a más de lo dicho, gran parte de sus habitantes se declaran ya no como indígenas, alegando que la invasión económica y cultural se ha generalizado y globalizado. Otorgar mucha importancia a lo foráneo, hace que un país ya no solo dependa económicamente de otro, sino también de su cultura y de su ciencia.

Este fenómeno social, daría como resultado la valorización de una lengua foránea, en donde el idioma de un país de primer mundo impera sobre los idiomas aborígenes. Piénsese en lo ya señalado con el idioma español, el inglés y francés en sus respectivas colonias en África o el portugués en Brasil.

Lo nacional responde de acuerdo a la perspectiva desde donde se observa, más que todo al desarrollo económico del lugar al cual se refiere. Un país de primer mundo, no tomaría gran importancia a lo foráneo, en especial a su cultura, de hecho, no habría una mezcla de culturas y, más bien, se ocasionaría un rezago por parte de lo nacional, pero si en este mismo fenómeno ocurre un viraje, lo que podría imperar sería lo foráneo, debido al prestigio económico, lingüístico y cultural, por parte de ese grupo.

a) Reacciones por la cultura o civilización: Ya se habló de la hegemonía y el prestigio que pueden ocasionar tanto lo nacional como lo foráneo; se habló también de su parte contraria, de la depreciación y pérdida de valor sobre estos mismos conceptos. Ahora, se tomará en cuenta la idea mencionada sobre estos contrarios con el fin de aplicarla a las reacciones por la cultura o civilización, por el arte, por las características étnicas externas y por la ideología política. Se empezará por la primera.

La cultura es un sistema, manifiesta Bauman (1999), conformado por “valores, normas de comportamiento, artefactos” (p. 25), estos elementos están interconectados e interrelacionados. En este sentido, los límites de lo nacional con lo foráneo, deben estar enteramente en equilibrio, puesto que si los pasos son incontrolados en las fronteras, podría generar un grave colapso en el equilibrio, manifiesta Bauman.

Como se ha venido repitiendo, en ciertas circunstancias, lo foráneo prevalece ante lo nacional, no tanto por un potencial de explotación de países ajenos, sino más bien, por sus elementos relativos sobresalientes. Relativos porque no existe una cultura absoluta, o civilización absoluta, puesto que, si se establece un análisis cultural, en el cual se plantearía una superioridad de una cultura sobre otra, caeríamos en lo afirmado por Levi-Strauss (1983), en el etnocentrismo, concepto que equivale justamente a brindar mayor importancia a una determinada cultura (p. 29).

Ya se manifestó que la lengua es un elemento fundamental de la cultura y en sí, del desarrollo de las civilizaciones. El idioma ha hecho que la humanidad, a lo largo de la historia, generara culturas heterogéneas, una especie de “matrimonio difícil entre las perspectivas de los de dentro y los de afuera” (Bauman, 1999, p. 26). Por ello, la existencia de diversas lenguas, muchas de ellas surgidas a partir de una. Si lo nacional frente a lo foráneo perdura, el contacto entre una lengua que tenga una comunidad lingüística limitada, se verá frustrado. Pero la cultura no solo se

define por la lengua, también por otros elementos, con lo ya mencionado arriba, valores, normas de comportamiento y artefactos; dentro de los valores encajarían a la perfección la religión y el arte, en las normas de comportamiento abarcarían en mayor medida las leyes jurídicas y en los artefactos, los aparatos tecnológicos que se han producido año tras año, en la diversidad de culturas.

b) Reacciones por el arte: Una de las cosas importantes que distinguen a los seres humanos de los demás seres vivos, es el arte. Es difícil, o por qué no a atreverse a decir imposible, que un ser vivo que no pertenezca a la raza humana tenga la sensibilidad suficiente como para admirar un paisaje pintado en un cuadro, observar una escultura o una construcción arquitectónica; Hayman (1961) manifiesta: “El arte es la esencia misma de todo lo humano, y como tal da forma a la experiencia del hombre y a las metas que éste mismo se traza” (p. 6).

El arte es una acción que se produce con un fin: la estética. El artista muestra o expresa su carga sentimental y emocional a través de la pintura, la escultura, las letras... además busca con ello, exhibir su propia cosmovisión y hace de ella, una forma de vida. En el presente estudio lo nacional se presenta ante lo foráneo, se podría decir, algo diferente de lo que se ha venido hablando. Si bien es cierto que el prestigio de una nación ha dado vida a obras artísticas impactantes, no siempre ha sido así. El arte también ha podido ser una herramienta de opresión y a la vez, de sublevación. Para que la religión católica pueda establecerse en los países andinos, objeto de colonización de los españoles, se tomaron varios elementos de obras de arte. Se dice que las pinturas y esculturas colocadas en las iglesias fueron hechas por aborígenes.

Quizá la presencia de lo foráneo en lo nacional, opacó y hasta destruyó varias formas de arte en Latinoamérica y lo mismo ocurrió en las distintas colonias formadas por otros países alrededor del mundo. Aunque eso no quita lo magnífico que han resultado ser las expresiones de

arte extranjeras en el campo de las comunidades oprimidas. A veces, para presenciar una obra artística no hace falta mirar su origen o su influencia, o analizar la forma en la que fue hecha, ni su proceso de creación, a veces solo basta mirar y dejarse llevar. Por ello, este apartado relativo al arte, es peculiar ante los demás, porque aquí impera lo humano, lo que nos identifica a todos como seres conscientes.

c) Reacciones por las características étnicas externas: En el apartado de “reacciones por la cultura o civilización” se habló del etnocentrismo, mismo que consistía en otorgar un valor muy elevado por una cultura determinada, haciendo de menos a otras. Pero esto hay que considerarlo partiendo de la hegemonía y el prestigio, y la depreciación y pérdida de valor. Lo propio, como argumenta Levi-Strauss, es muy superior a lo ajeno o, al menos eso hace suponer, no obstante, aquello ocurre en países con un alto desarrollo económico, mientras que, en una nación de tercer mundo, en muchas ocasiones ocurre lo contrario, lo ajeno es superior a lo propio, generándose así una pérdida de valor y depreciación por su cultura.

Y es que lo dicho anteriormente ha pasado en los últimos años, por ejemplo, la hegemonía de Norteamérica, ha hecho pensar a un gran número de latinoamericanos, que el acervo cultural de esa región tiene más relevancia que su país de origen. Ejemplos claros se presentan en la música y el cine, y por supuesto el idioma.

Hay un enorme problema que aquí se nos presenta, es que cuanto más aumenta la población, y cuanto más heterogénea sea la humanidad, las etnias tienden a aumentar sus características que les son propias, su idiosincrasia, y la influencia de una sobre otra ocasiona mayor diversidad. A este fenómeno, Levi-Strauss, lo denomina “coalición entre culturas”.

d) Reacciones por la ideología política: La política es comúnmente conocida como una actividad si a relación de poder la determinamos, cuyo principal objetivo es administrar mediante

el poder un Estado o partes del mismo; aunque vale aclarar que este término también se refiere a la ciencia que estudia los fenómenos desencadenados de la primera concepción, tomándola como sinónimo a la politología.

En el plano objeto de estudio del presente documento, se intenta argumentar la reacción de la ideología política con lo foráneo. Ahora, se presenta una pequeña dificultad en este hecho. Determinar una ideología, requiere de un amplio conocimiento de la ciencia política, no obstante, con la ayuda de dos conceptos tomados del politólogo Schmitt, las cosas se facilitan. Carl Schmitt, presenta dos contrapartes a las que las compara con lo bello y lo feo en literatura, el bien y el mal en la moral y, lo beneficioso y perjudicial en lo económico. El antagonismo formulado por Schmitt, está constituido por palabras que el mundo entero debe conocerlas, amigo-enemigo. Al término enemigo lo define así:

el enemigo es otro, un extraño que representa la negación del propio modo de existencia, y, en consecuencia, hay que rechazarlo o combatirlo para mantener la propia forma de vida: “los conceptos de amigo, enemigo y lucha adquieren su sentido real por el hecho de que están y se mantienen en conexión con la posibilidad real de matar físicamente. La guerra procede de la enemistad, ya que ésta es una negación óptica de un ser distinto”. (Como se cita en Jiménez, 2012, p.2)

Si se pone atención, la concepción de enemigo se relaciona con lo foráneo, puesto que este autor define a esta palabra como extraño. Y aunque en sí, la relación no es del todo completa, muestra un significado muy parecido al que se lleva a cabo en este estudio; de nuevo hay que resaltar la hegemonía y prestigio y la depreciación y pérdida de valor.

El poder es el elemento fundamental de la política. Foucault dice que el único poder que puede superar al poder político es el dinero, puesto que éste lo puede comprar y manipular, en

pocas palabras, lo puede explotar a su antojo. Una ideología política de lo nacional, tan solo puede verse enfrentada a lo foráneo, en el hecho de que la influencia del poder económico de un país, logra determinar la caída o, al menos, la sublevación de lo uno a lo otro, aunque en este caso, se podría afirmar, solo se podría, que lo que en este hecho el único elemento que perdure, sería, lo foráneo y no su contraparte, puesto que una nación de primer mundo no estaría dispuesta a aceptar una ideología política ajena, mientras que una nación en vías de desarrollo, sí.

La actitud política en relación a la lengua se forma en el hecho de determinarla como oficial. En la actualidad, en gran parte del mundo, se ha determinado como idioma oficial, no solo a una, sino a varias. Esto depende mucho también del prestigio y el valor que los habitantes de un país le otorguen. En muchos países europeos, y en Canadá, por poner un ejemplo, existen dos o más lenguas oficiales. Y para exponer de un modo claro este fenómeno, no hay más que remitirse a la hegemonía ya planteada por parte de los idiomas, en parte cuando se hablaba del desprestigio que a varias lenguas aborígenes se les ha dado.

### Corpus de literatura ecuatoriana

En esta sección se desarrollará todo el fundamento teórico que sostendrá después, en el capítulo IV, la elección del corpus propuesto para realizar el estudio. Pero, fundamentalmente, en esta sección se incorpora la teoría mediante la cual se realizará el análisis del texto literario. Se desarrollará la teoría del autor explicada desde diversas perspectivas, será el insumo para analizar individualmente los textos del corpus. También, después de describir la concepción contemporánea de “autor”, se describirá la concepción consecuente de texto y lector, articulando así una sola herramienta para interpretar la obra.

## *El corpus de literatura*

a) La construcción: La palabra *corpus* tiene su origen primigenio en el latín, donde significa “cuerpo”. Actualmente las áreas que más usan este concepto son las ciencias o investigaciones relacionadas a los textos. El término *corpus* se utiliza para describir un “cuerpo” o grupo de datos seleccionados con un propósito. La Academia presenta esta definición: “Conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación” (RAE, 2017).

En base a esta definición hay algunos puntos que deben ser resaltados. Primero, el *corpus* es una selección hecha por un investigador. Esto quiere decir que el *corpus* no es una reunión de datos al azar, sino que parten de un propósito específico, tienen una relación o vínculo entre ellos que luego será estudiado. Así pues, para elaborar un *corpus* debe haber criterios que justifiquen la selección de un dato y la exclusión de otro; debe haber líneas generales que guíen el discernimiento del investigador:

(...) un *corpus* es un conjunto de como mínimo dos textos reunidos por el especialista, con criterios metodológicos a partir de algunas características que esos textos presenten compartidas y en función de los objetivos de la investigación o de los objetivos didácticos que hayan sido establecidos previamente. (López Casanova, 2014).

Un *corpus* se reúne con el fin de servir para un estudio. Hay ciertos estándares que se pretenden alcanzar cuando se elige trabajar con *corpus*. Por una parte está la cantidad; como consta en la definición de la RAE, un *corpus* debe ser lo más extenso posible porque así recopila la mayor cantidad de información acerca del tema que desea estudiarse. Por otro lado, la postura opuesta, aunque no consta en la definición citada, también existe: la postura de la calidad, la cual defiende

que más que la extensión lo que importa del corpus es que sea representativo. Estos dos criterios recogen

la polémica suscitada hace unos años a la que muchos se referían como calidad vs. cantidad, es decir, aquellos que daban más importancia al hecho de que el corpus fuera representativo y equilibrado y aquellos que, además, destacaban la importancia de que el corpus fuera lo más cuantioso posible. (Hernández, 2002).

También es oportuno señalar que cuando se habla de corpus se hace referencia a una metodología de trabajo. El corpus no se refiere a una teoría o a un conjunto de postulados, sino a cómo el investigador decide analizar el problema. Es un enfoque, una manera de buscar solución a los problemas que se desea resolver. Así pues, cuando un investigador trabaja con corpus lo que busca es analizar un conjunto que represente, que sea la viva imagen de una población, de una ciencia, de una jerga, de una variedad dialectal, etc. En el caso de la literatura, cuando un investigador decide trabajar con corpus no busca realizar el análisis de un solo autor, porque no desea apreciar el problema desde una sola perspectiva ni desde una sola pluma, sino porque busca más puntos de vista, un panorama más amplio.

Planteando la teoría de manera más concreta, el concepto de corpus dentro de las ciencias e investigaciones textuales se aplica especialmente en tres campos que deben ser bien diferenciados: investigaciones lingüísticas, estudios literarios y enseñanza de segundas lenguas.

Cuando se habla de corpus dentro de los estudios textuales el área en el que más se encontrará este concepto es la lingüística. La lingüística de corpus aparece definida como “una rama de la lingüística que basa sus investigaciones en datos obtenidos a partir de (...) muestras reales de uso de la lengua” (Centro Virtual Cervantes, s. f.). El enfoque desde esta ciencia para trabajar con corpus se justifica en que el lenguaje debe ser estudiado a partir de su uso real por los

hablantes. Cuando se ha obtenido una cantidad suficiente de registro de los hablantes se procede a realizar el análisis lingüístico.

Algo que se debe agregar es que esta metodología de trabajo creció exponencialmente desde el avance tecnológico producido a fines del siglo pasado. A partir de entonces, el trabajo con corpus se volvió mucho más sencillo y mucho más efectivo: sencillo porque es más fácil recopilar textos y reunirlos dentro de un sistema informático, y más efectivo porque la búsqueda en cantidades ingentes de texto que puede realizar una computadora supera infinitamente a un ser humano: en un sistema informático se puede revisar millones de páginas en segundos, mientras que un ser humano tardaría años o décadas en leerlas. Por esta razón, a día de hoy en el área de la lingüística es imprescindible hablar de corpus digitalizado o informático para realizar investigaciones. No ocurre lo mismo con la literatura.

Hasta este momento ha quedado brevemente detallada la función del corpus en la lingüística, pero ¿cómo funciona en literatura?

Quizá para hablar de corpus literario se deba hacer más hincapié en el criterio de calidad: es decir, importa más que las obras sean representativas a que se analicen muchas obras. Desde luego esto se debe a la diferencia que existe entre los estudios literarios y lingüísticos. Para hacer un estudio lingüístico es lógico que se solicite un corpus de millones de palabras o expresiones, porque el lenguaje es un fenómeno global, omnipresente, abundante. Pero para estudiar obras literarias no precisamente se necesita analizar todas las obras que han sido escritas, porque de esa forma el análisis no terminaría nunca.

Otro factor que impide que se realicen investigaciones literarias en base a corpus demasiado extensos es que no siempre la tecnología podrá ser útil: si se quiere hacer una investigación de índole gramatical, por ejemplo, bastará con buscar mediante un ordenador cuántas

veces aparece un metaplasmo en el registro de una comunidad hablante. Pero es distinto cuando se trabaja con obras literarias: no siempre la investigación girará en torno a aspectos formales, como el estilo, la gramática, el uso de ciertas formas lingüísticas, sino que muchas veces se pretenderá tomar en cuenta también el contenido de la obra, y en este campo es inútil la búsqueda informática puesto que las computadoras no pueden interpretar significados.

De este modo se puede observar cómo saltan a la vista considerables diferencias entre los corpus usados por la lingüística y aquellos usados por la literatura; diferencias que se deben a la distinta naturaleza y condiciones que requieren cada rama textual para funcionar.

En cuanto a la especificación de la teoría del corpus literario, existen principalmente dos tipos de este. El primero es conocido como corpus crítico, y se refiere a toda aquella selección de textos que hace un investigador y que se ciñen a una investigación específica; es decir, es un corpus elaborado individualmente y bajo el criterio de un autor. El segundo es conocido como corpus profesional y se refiere al tipo de corpus que ha sido revisado o validado por la Academia y que se pone a disposición del público en general para la realización de estudios, para la enseñanza de literatura o para cualquier otro propósito que se tenga.

Dentro de este proyecto, al no existir un corpus profesional que pueda ser útil para los propósitos del estudio que se pretende realizar, entonces se procederá a trabajar con el planteamiento de un corpus de tipo crítico. Al escoger esta modalidad se obtiene el efecto de que todos los textos propuestos en el corpus están destinados única y específicamente para el estudio de las reacciones de lo nacional ante lo extranjero en la literatura ecuatoriana. Dentro de la teoría del corpus crítico también hay ciertas especificaciones que deben señalarse.

Miguel Dalmaroni plantea esencialmente dos ramas en las cuales se puede dividir un corpus crítico. Denomina como *posible filosófico* a un corpus totalmente original, a la reunión de

obras que nunca antes habían sido puestas en relación o que no tenían conexiones entre sí. Se puede decir que este tipo de corpus es sincrónico, puesto que no se basa en el transcurso del tiempo, sino que existe en un determinado momento, en el presente en el cual el investigador desarrolla el análisis. Su creación no depende de otras conexiones que aquellas dispuestas por el investigador (Dalmaroni, 2005, p. 3).

El mismo autor denomina como *posible histórico*, en cambio, a todos aquellos corpus cuyos textos ya poseen una conexión entre sí antes de que se realice el estudio. Este corpus es más bien de tipo diacrónico puesto que se basa en la historicidad de los textos y las relaciones ya existentes; el investigador toma este material ya asociado antes por alguna causa y procede a realizar el análisis. Por ejemplo, si se quisiera estudiar a un autor y se va a tomar como corpus su obra poética, entonces se está utilizando un corpus de tipo histórico. Otros casos son cuando se va a estudiar una época, la evolución de un estilo, una corriente o escuela literaria, un género, etc. (Dalmaroni, 2005, p. 7).

Planteado así el panorama, al presente documento le corresponde un corpus de tipo filosófico puesto que los textos que se plantearán no tienen conexiones precedentes como el autor, la corriente, la época, etc., sino que al pretenderse una mirada global de la literatura ecuatoriana es una mejor opción apuntar a varios estilos, épocas, autores y corrientes.

b) Los criterios para escoger el corpus: A finales del siglo pasado Harold Bloom se propuso hacer una selección de obras y autores modélicos de todas las épocas. Era una tarea demasiado ambiciosa para ser llevada a cabo en su totalidad, pero aun así Bloom renovó e introdujo en la escena teórica contemporánea un concepto heredado desde la antigüedad: el canon.

Lo que hizo Bloom en realidad fue crear un corpus con los textos de más alta calidad, y ese corpus pasó a llamarse canon; esa es la diferencia entre ambos términos: el canon es una especie

de corpus cuyos textos son agrupados por la calidad, mientras que el corpus propiamente dicho es un conjunto de textos agrupados no por la calidad sino por criterios relevantes para un estudio crítico.

Sin embargo, el ejemplo de Bloom sirve para notar que toda selección de textos, desde la más ambiciosa hasta la más sencilla, necesita criterios que la definan: en el caso de Bloom, fueron dos: la calidad de los textos y el peso en la tradición (Torres, 2012). El trabajo de Bloom, en definitiva, es un modelo a seguir en cuanto a la reunión de corpus: a partir de su selección y de su justificación cambió el rumbo de una gran parte de los estudios teóricos literarios.

Para desarrollar el estudio que aquí se plantea se han tenido en cuenta ciertos criterios para seleccionar las obras que formarán el corpus. Se detallará brevemente dichos criterios a continuación:

- *Literatura ecuatoriana*: Desde luego, es una tarea sumamente compleja definir a la literatura de un país en general y a la de Ecuador en particular. ¿Dónde empieza la literatura del país? ¿Cuándo deja de ser literatura ecuatoriana? Si tiene mucha influencia extranjera ¿cuán ecuatoriana puede llamarse dicha literatura?, etc. La literatura ecuatoriana es un fenómeno demasiado complejo como para poder definirlo con precisión, así que por lo pronto se apelará a los criterios más generales y tradicionales. Son consideradas literatura ecuatoriana todas aquellas obras escritas por un autor nacido en el territorio ecuatoriano, por un autor de ascendencia extranjera y que haya nacido en Ecuador, o por un autor extranjero nacionalizado como ecuatoriano. Se apela al criterio geográfico porque tradicionalmente es la manera de delimitar la literatura de un país y de enseñarla en los centros educativos. Si bien este criterio pueda parecer insuficiente, vale argumentar que dentro de un territorio geográfico se encierran diversas culturas, maneras de ser, de vivir, etc., pero al estar dentro de un mismo territorio el investigador está

obligado a hallar la conexión o la determinación entre el factor geográfico y los demás rasgos. Por lo tanto, para formar el corpus, sólo serán válidas obras pertenecientes a la literatura de Ecuador, a pesar de las diferencias que presenten las obras puesto que precisamente esa diversidad es parte inmanente de un país.

- *Períodos de la literatura ecuatoriana:* Con el fin de dar una visión global a la literatura de Ecuador se tomará obras de dos períodos: el Período Republicano y el Período Contemporáneo, puesto que estas dos etapas están más cerca de la modernidad en la que hoy habitamos. El Período Republicano comienza desde la formación de la República del Ecuador en 1830 y termina a fines del siglo XIX. El Período Contemporáneo inicia con el siglo XX y es el que se extiende hasta la actualidad, y es quizá también el que más cambios y renovaciones ha presentado.

- *Autores:* Un autor de literatura es una entidad que agrupa bajo un mismo nombre varios textos que son homogeneizados (en la medida de lo posible) a partir del hecho de que fueron escritos por la misma persona. Igual que en los demás casos, al pretenderse lograr un corpus representativo de la literatura de Ecuador se escogerá a diversos autores para formar el corpus.

- *Géneros:* El género es un conjunto de características mediante las cuales es posible clasificar las obras. A pesar de que cada género tiene efectos importantes sobre la forma y el contenido del texto, no se hará distinciones de acuerdo al mismo, de modo que todos los géneros literarios se encuentran en disponibilidad para ser elegidos.

- *Campo social:* El presente proyecto pone en relación a la literatura con la cultura y la sociedad, por lo tanto se debe escoger obras que resalten uno de los campos sociales predominantes para definir la identidad de un país, como la cultura, el arte, la ideología, la orientación política, etc. Todas las obras de literatura manifiestan, en mayor o menor medida, un registro de estas áreas

a las que se ha hecho referencia. Para seleccionar el corpus se debe tener en cuenta qué obra es la más representativa para cada campo social.

○ *La representatividad*: Por último, el propósito del corpus que se seleccionará es representar a la identidad ecuatoriana en contraste con la extranjera. Así como la función del autor es agrupar bajo una misma entidad una serie de textos, el corpus debe arropar a varios textos con una relación para que esta conexión sea aceptada como válida o, por el contrario, rechazada. Esta es la finalidad última del corpus.

### *El autor*

a) Barthes, *el autor siempre debe morir*: Barthes fue un visionario. Con un breve ensayo titulado *La muerte del autor* sentaba las bases de toda una nueva forma de interpretar, de leer textos. Fue enorme la influencia de este corto escrito ya que la perspectiva crítica que predomina hoy en día sigue sus líneas generales; Barthes despertó, activó una nueva forma de lectura, abrió los ojos a una nueva crítica basada en el lector, en la intertextualidad, en la desacralización del autor y en la glorificación del lenguaje. Puesto que Barthes marcó la génesis de esta visión, para llegar a comprender lo que es un autor y cuál es su función como tal, se debe empezar por retomar los postulados que él planteó en 1968.

Antes de la crítica contemporánea, la crítica clásica tenía como uno de sus preceptos “interpretar”, “descubrir” lo que quiso decir el autor: era uno de los resultados más importantes que podía producir el crítico. Es decir, la obra era considerada como una expresión de una sola persona; da igual si es una ficción (como en el caso de la literatura), el texto corresponde a lo que un autor quiere “expresar” a través del escrito.

Entonces el crítico debía recurrir a información relativa al autor para acercarse al significado “oculto” en la ficción de la literatura: biografías, contextos sociales e históricos, y después de hacer las relaciones respectivas entre la información externa y la interna se llegaba a la interpretación “unívoca” de lo que la obra trataba de decir. Al proceder de esta manera todo texto quedaba reducido a una alegoría de su autor, quien pasaba, por lo tanto, a ser considerado la parte “real” que sustentaba lo ficcionado.

Tratar de esta manera a la obra encierra algunas consideraciones que merecen ser mencionadas para comprender su debilidad. A continuación se detallará cuál es el desacierto de la crítica clásica y la contraposición que ofrece Barthes en su ensayo *La muerte del autor*.

El primer error: considerar al texto como una *expresión* del autor. Esto implica concebir a la persona que escribe la obra como la “dueña” de lo que está escrito. Este precepto estaría en contra del concepto de intertextualidad: como defendía Bajtín, quien dio origen a este concepto, “todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos, que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que este último se basa en otros textos anteriores” (Centro Virtual Cervantes, s. f.).

Es decir, el autor no es el dueño de lo que escribe, el autor es simplemente una voz que retransmite las lecturas de las que se ha nutrido durante toda su vida; las retransmite, transformadas, a través de su texto. Barthes (1994), desde luego, está de acuerdo con esta noción pues en *La muerte del autor* afirma que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (p. 69). El autor no es un dueño, es un medio.

Otra consecuencia que se desprende de considerar al texto como una *expresión* —alegórica o no— del autor que lo produce es el problema de darle más importancia al contenido que a la forma. Para la crítica clásica toda obra nace como la materialización de un contenido; la forma

queda relegada a la idea; la obra es el fruto de una idea concebida por el autor. Esto supone una contradicción enorme a la concepción contemporánea del arte, donde se ha reivindicado la importancia de la forma y su superioridad sobre el contenido.

De hecho, Mallarmé, que fue para Barthes el primer poeta que entendió que el autor debe morir, manifestó esta noción en una frase: «La poesía no se hace con ideas, se hace con palabras». Mallarmé fue también un visionario porque comprendió que la obra pesa más que el autor; que importa más lo que se dice en la obra que lo que el autor quiere decir; que la forma —la obra— vale más que el contenido —el autor—.

Para Barthes (1994), también es un error hacer una crítica que considere a la obra como expresión del autor porque “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (p. 70). Como se hacía referencia algunos párrafos atrás, la crítica clásica buscaba, a través del autor del texto, “descifrar” un supuesto contenido, una supuesta interpretación única que subyace escondida tras la ficción.

Si se acepta la idea de que la obra es fruto del autor, es “hija” del autor, entonces se está aceptando la idea de que la obra tiene *sólo una interpretación*: lo que el autor quiere decir. Pero no es eso lo que ocurre, puesto que todo texto tiene múltiples lecturas (otro de los postulados axiológicos de la teoría textual contemporánea); ningún texto tiene una interpretación unívoca, cerrada. Para lograr que el texto pueda producir múltiples lecturas primero hay que matar al autor: “Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto” (Barthes, 1994, p. 70).

Hasta este punto se empieza a percibir como necesario que para que nazca el arte debe dejar de considerárselo supeditado a quien lo produce. Hablando en términos clave, el problema de que exista un autor significa darle más importancia al sujeto creador que al producto creado:

apreciándolo desde esta perspectiva se nota lo absurdo que sería interpretar un texto así; en realidad no se está interpretando a un texto, a una obra, se está interpretando a un sujeto.

No hace falta más que hacerse esta pregunta: ¿qué tiene valor como arte, *Los miserables* o Víctor Hugo? ¿Cuál de los dos es arte, *Crimen y castigo* o Dostoievski? Las respuestas son obvias: los autores no son arte, no son texto, las obras sí. Barthes visualizó este problema, este engaño al cual se entregaba ingenua —y orgullosamente— la crítica clásica, de manera que encontró en la supresión del autor la solución al engaño. La pregunta que surge, entonces, es: ¿cómo se suprime al autor del texto?

Matar al autor quiere decir considerar a la obra como la principal expresión, como una expresión en sí misma, por encima del sujeto. Barthes, en *La muerte del autor*, hace alusión a la transmisión oral de los mitos: cuando un habitante de una comunidad amerindia, por ejemplo, retransmite un mito a su población, no se lo valora como *autor*, como *genio creativo*; se lo valora como *presentador* de la obra. En todo el ensayo lo que Barthes quiere decir es que esto debería ocurrir al leer un texto: el autor no es más que un presentador de la obra, y la obra es lo que debería tener la mayor atención, la obra es la protagonista del acto de lectura.

En otras palabras, matar al autor también quiere decir desacralizarlo. En el romanticismo, por ejemplo, la noción del creador es la del genio, muchas veces incomprendido, que usa la obra para expresar su interior; el autor es un creador al margen de la sociedad, idealista, rebelde, pero un genio ante todo. El punto contrario lo vendrían a representar, entre otros muchos grupos, los surrealistas: al poner en práctica la escritura automática estaban cediendo la importancia, la imagen genial del autor al subconsciente: la escritura automática no era más que un ejercicio en el que el autor debía escribir todo lo que se le venía a la mente sin ponerle orden y de la manera más rápida

posible; el autor quedaba relegado, lo más importante —para ellos— era el subconsciente y lo onírico.

Vale insistir: *para ellos*, porque en realidad lo que predomina en un texto no es el autor, ni el subconsciente, sino el lenguaje. Al matar al autor, queda un espacio vacío, y quien completa ese espacio es el lenguaje, por eso Barthes (1994) revaloriza a Mallarmé y comprende la grandeza que logró el poeta:

En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla: escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (pp. 66 y 67).

Por último, Barthes insiste en un problema similar al de la sustancia y la forma en filosofía. Para la crítica clásica es el autor el que nutre a la obra; el autor viene a ser la sustancia que nutre a la forma, al existente. El autor “llena” la obra con sus ideas, con su pensamiento, con sus emociones, y así es como nace el texto, como si el sujeto lo engendrara, como si le pusiera una costilla, una parte de sí mismo. De esta forma el sujeto siempre existe antes que la obra; la obra nace por él, la obra está vacía antes de que él la llenara con transfiguraciones de su experiencia.

Para Barthes, lo que ocurre en el arte actual es plenamente lo contrario: la obra nace en el momento en que es recibida, no en el momento en que es producida. Al respecto, hay una popular frase que dice: “los libros nacen cuando los lees”. Para la crítica actual, la obra excede al autor, la obra no es un “producto vacío” que se llena con la experiencia del autor; la obra está por encima

de quien la produce, porque el que la produce no es su dueño, la obra va a circular en el mundo independientemente de quien la escribió, será entendida de maneras infinitas, y así “el escritor moderno nace a la vez que su texto” (Barthes, 1994, p. 68).

En conclusión, lo que Barthes quiso decir en *La muerte del autor* fue que no se considerara al sujeto que escribe como una entidad superior a la obra escrita; la obra es independiente de quien la produce y está por encima de quien la produce. Como se dijo anteriormente, el sujeto que escribe no es arte, la obra sí; y lo que debe realizar la crítica es analizar arte, texto, no sujetos. De este modo, no hay que pretender hallar una “explicación unívoca” para la obra en el sujeto que la escribe; la obra en sí puede dar lugar a interpretaciones infinitas, a lecturas infinitas, no necesita remitirse a su autor.

Además, al tomar en cuenta estos preceptos, se dará el valor que merece al lenguaje: es el lenguaje el que habla, no el autor. ¿Y quién decodifica el lenguaje?: el lector. En la visión de Barthes la escritura no sólo no está completa, *no existe* si no es recibida por un lector. Es el lector, al interpretar el texto, el que en realidad escribe el libro, porque desde ese momento no importa lo que el autor quiso decir: importa lo que se *muestra* en el texto, lo que *dice* el texto. Por este motivo dijo Barthes al final de su ensayo que el autor debe morir para que empiece la escritura, para que el lector nazca: cuando el receptor empieza a leer, también empieza a escribir.

b) Foucault, *el autor es una función*: El 22 de febrero de 1969 Foucault dictaba en la Sociedad Francesa de Filosofía una conferencia titulada *¿Qué es un autor?* En esta conferencia, lo primero que hizo Foucault fue, a manera de introducción, recoger algunos de los postulados de la crítica moderna que ya se vislumbraron en el ensayo de Barthes. Estos postulados son dos: 1) la escritura no depende de la expresión, no depende del contenido o del significado; la escritura es un juego de signos ordenados nada más que por el significante; la forma se ubica por encima del

contenido. 2) La escritura implica la muerte, la muerte del autor para que el lector pueda surgir, escribir su propio texto.

En estas ideas introductorias se nota la influencia de Barthes; en el desarrollo de la conferencia lo que hará Foucault será continuar con el legado del semiólogo francés, ampliando su teoría y clarificando algunos puntos. A continuación se insertarán, por lo tanto, los aportes de Foucault a la teoría del autor.

Lo primero que se debería aclarar, y que Foucault lo hace, es que nunca se ha dicho que el autor no existe: se dijo que el autor muere, desaparece. El autor, en un inicio, antes de que la obra llegue al público, existe como individuo: es aquel que produce la obra. El autor muere cuando la obra llega al público, puesto que cuando empieza la lectura el autor se diluye. Se diluye primero entre los miles de focos culturales de los que está nutrido el texto: entonces el autor ya no es sólo un individuo, al escribir es una parte más del acervo cultural de los pueblos, de las civilizaciones.

Porque su texto es intertextual y está en relación inevitable con otros textos; lo que un autor dice en su texto, al circular por el mundo, puede ponerse en relación con miles y miles de textos que dicen algo similar. Lo que el autor dice en su texto ya está dicho en otros miles de textos: eso se llama intertextualidad.

Segundo, el autor se diluye porque siempre es el lector el que escribe la obra. Entonces, al no ser la interpretación unívoca, al no tener el lector la misma interpretación que el autor del texto, este último desaparece, se evapora en la interpretación del lector. Ya no existen los rasgos individuales del autor; no son rasgos reales, son rasgos virtuales, disponibles para la escritura del lector, quien, a partir del texto, escogerá los rasgos que le parecen coherentes y construirá una imagen mental de la obra y de su significado.

Por lo tanto, es totalmente plausible afirmar que el autor sí existe, pero muere con la obra, se diluye en la cultura y en la interpretación del lector. Por eso Foucault (1984) llega a decir que el autor “tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (p.56), porque escribir es desaparecer los rasgos individuales, únicos, para fusionarlos con la cultura y el lector.

Pues bien, el autor desaparece, pero existe; sólo que ciertas nociones pueden llegar a confundir y alejar lo que representa un autor en la obra. Foucault da respuesta a estas nociones en su conferencia. Cuando se dice que interpretar una obra no debe ser reconstruir un pensamiento o una experiencia del autor; cuando se dice que hay que analizar la obra en sí misma, en sus relaciones internas, se puede incurrir en el error de suprimir totalmente al autor, en lugar de revelar su función.

Foucault (1984) plantea entonces esta pregunta: “Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una «obra»?” (p. 56). En otras palabras, lo que Foucault quiere decir es que para que un texto escrito pueda ser llamado obra necesita de un autor. Lo que un individuo escribe es distinto a lo que escribe un autor; lo que un individuo escribe es solamente un texto, lo que un autor escribe puede recibir el nombre de obra.

Se habla entonces del autor como aquella figura que saca a la luz, al público en general, un texto; la persona que no exhibe su texto no puede ser un autor. Por lo tanto, no puede decirse que se puede prescindir totalmente del autor, puesto que la obra no existiría.

Cuando el autor desaparece, lo que hace es dejar un espacio vacío en la obra; la pregunta que se hace Foucault, y de la cual parte su visión, es ¿cómo recuperar el espacio dejado por la desaparición del autor? Para resolver esta cuestión lo primero que se debe contestar es ¿qué es un autor? Antes que nada, hay que aclarar que Foucault habla del autor no como un sujeto de carne y

hueso, el que escribió el texto, sino como una entidad abstracta, cuya ausencia se refleja en el texto y que debe ser sustituida. Es decir, el autor es una ausencia percibida por el lector.

En cuanto tal, el nombre del autor implica ciertas dificultades. Entre ellas: ¿funcionan de la misma manera el nombre del autor y un nombre propio? En parte sí y en parte no. La respuesta afirmativa se debe a que un nombre propio sirve, además de para designar, para describir a la persona designada; desde ese sentido, decir “Carlos” es decir ciertas características de la persona, así como decir Aristóteles es decir otras como el creador de la ontología, el discípulo de Platón, el creador de la metafísica, etc.

Ahora, el problema consiste en que el nombre del autor encierra características que muchas veces no se pueden cambiar sin que se modifique el nombre. Esto sucede porque el nombre de autor está lanzado al público, está dispersado y construido socialmente. Foucault propone un ejemplo análogo a este: si Carlos no tiene los ojos negros, si los tiene de otro color, si Carlos cambia de profesión, su nombre seguirá refiriéndose a él mismo. En cambio, si se descubre que Shakespeare plagiaba sus trabajos, sus dramas y sus poemas, el nombre de autor se verá alterado.

La esencia del asunto es este: ante todo, el nombre del autor no designa a un sujeto, designa a la entidad abstracta que se considera que escribió el texto; esta entidad existe más que en la realidad en la mente del lector. La primera gran diferencia que se puede intuir entre un nombre propio y un nombre de autor es que el nombre propio designa al sujeto, mientras que el nombre de autor designa al conjunto de obras, de discursos escritos por el sujeto. Por eso, si se encontrara un cambio en las obras de Shakespeare, lo que cambiaría es la noción que se tiene de Shakespeare, es decir, de su autor:

(...) el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los

recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. (Foucault, 1984, p. 60).

Entonces, como se observa, el nombre de autor no es un elemento indiferente del discurso que puede ser obviado o ignorado como si nada. El nombre de autor tiene una *función* dentro del discurso. Cuando Foucault se pregunta *¿qué es un autor?*, su respuesta estará en relación a las funciones implícitas que el autor cumple dentro del texto.

La primera de estas funciones consiste en que el autor da identidad a un texto. El nombre de autor, como se dijo, designa a un grupo de discursos escrito por un sujeto. Al mismo tiempo, se quiere decir que el nombre de autor les da identidad a estos discursos porque los asocia a una entidad creadora, a sus características:

(...) el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir "esto fue escrito por Fulano de Tal", o "Fulano de Tal es el autor de esto", indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (Foucault, 1984, p. 60).

Un nombre de autor marca la ruptura, la diferenciación entre un conjunto de discursos y los demás; es la marca de un modo de ser singular.

Tras esta primera función, Foucault describe otras de las funciones más importantes —a su parecer— que cumple un autor dentro del texto: apropiación, relatividad de acuerdo a la época o situación, operaciones complejas de designación por parte del lector, y la unificación, en un solo ser, de varios egos. Hay que agregar que estas funciones sólo están presentes en aquellos textos que tienen un autor: no todos los discursos poseen la función autor.

Cuando un grupo de textos tienen una identidad similar, tienen una *hermandad* expulsada hacia el público, visible para todos, se puede hablar de función-autor. Así, Foucault pone el ejemplo de que una carta tiene signatario, pero no autor; un contrato tiene un redactor, pero no un autor, etc., porque aquellos son discursos sin identidad particular: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1984, p. 61).

Es así que se habla de función autor cuando los textos son propiedad de un sujeto. Volviendo al ejemplo, un escrito cotidiano, como una carta o un contrato, no pertenece exclusivamente a quien lo escribe; en cambio, un libro de poesía publicado tiene una pertenencia: esa es la función autor: dividir los textos en aquellos que son propiedad de alguien y aquellos que no lo son.

Esta pertenencia no funciona sólo en el plano legal de los derechos de autor. También puede referirse a que un texto pertenece a alguien debido a sus características. Si un texto es transgresivo, por ejemplo, puede que pertenezca a un autor partidario del romanticismo. Si un texto cumple ciertas características del estilo de escritura de Breton entonces ese texto pertenece a Breton por su estilo, porque Breton escribe así.

La función autor también da constancia del origen y ofrece una posibilidad de valoración para el texto, dependiendo de la época en la cual este es recibido. Por ejemplo, en la antigüedad no hacía falta que los textos literarios tuvieran un autor para que circularan en el mundo y sean aceptados: bastaba que los textos tuvieran orígenes ancestrales para ser reproducidos en sociedad. Tal es el caso de los poemas homéricos, por ejemplo, donde no se valoraba al texto en relación al autor que lo había producido, sino en base a la riqueza cultural y ancestral; el autor no importaba.

En el sentido opuesto, hace muchos siglos de igual manera, en el campo científico empezó a valorarse el nombre del autor para dar autoridad al texto. En la Edad Media si un libro fue escrito por Plinio ese libro tenía una autoridad irrevocable como ciencia. Pero en la Edad Contemporánea se invirtieron los roles: a partir de entonces el texto científico no se valora por su autor sino por su desarrollo, mientras que el texto literario no puede estar desprovisto de autor, necesita una figura autoral que lo acompañe, un nombre creador. Cuando un libro de poesía se lee sin decir el nombre del autor la pregunta que surge de inmediato es ¿quién lo escribió?, ¿de dónde surgió ese texto? Esto quiere decir que el autor ayuda a regular la recepción que un texto sufre dentro de una colectividad.

La función autor es algo que debe ser descifrado a partir del texto, construido mediante una serie de operaciones que debe realizar el lector: visualizar qué es lo que muestra el texto, qué es lo que oculta, a quién cita, a quién valora, a quién critica o juzga, etc. Mediante ese acercamiento detallado el lector puede construir la imagen del autor. Foucault menciona en su conferencia que San Jerónimo tenía cuatro criterios para definir cuáles obras eran de un mismo autor.

En época de San Jerónimo existía el problema de la legitimidad del texto: bien pudo un farsante haber tomado el nombre de Aristóteles para escribir una obra y hacerla circular, de manera que la crítica de esa época debía hallar herramientas para discernir qué obra sí pertenecía a un autor y qué obra no. San Jerónimo lo practicaba de la siguiente manera: a) por la calidad: si hay un conjunto de textos de un autor que tiene una excelente calidad, y si aparece una obra con una calidad inferior que lleva el mismo nombre de autoría, entonces esa obra era declarada como no perteneciente a la misma entidad; b) por la coherencia: si una obra contradice al conjunto de obras entonces no pertenece al autor; c) por el estilo: si una obra no sigue el mismo estilo que el conjunto

entonces no pertenece; d) por el tiempo histórico: si una obra menciona datos que ocurrieron después de la muerte del autor entonces no es suya.

Sin duda es curiosa la manera de definir al autor en tiempos de la Baja Edad Media. Pero Foucault manifiesta que la crítica en la actualidad, para cohesionar lo que es de un autor, mantiene criterios en relación a estos que usaba San Jerónimo: a) el autor permite explicar por qué ciertos acontecimientos están presentes en la obra, las modificaciones, las transformaciones; b) el autor es una unidad de escritura puesto que articula en él varios textos; c) permite hallar uniones entre textos contradictorios, permite encadenar textos que difieren en el estilo, etc.; d) se manifiesta con el mismo valor en textos de diversa índole como cartas, diarios, obras, etc. Mediante este conjunto de operaciones es como la crítica delimita al autor de un texto.

Por último, hablar del autor es hablar de un ser que unifica diversas voces, diversas personas. Cuando en una novela se habla en primera persona es sabido que esa voz no remite a la persona real que escribió el texto, pero tampoco representa una voz plenamente ficticia; a lo que remite esa voz es a una especie de *alter ego* del escritor, *alter ego* que puede ser cercano o lejano a la persona real que escribe la obra.

Por eso para Foucault (1984) “sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio: la función autor se efectúa en la escisión misma —en esta división y esta distancia” (p. 65). Con esto Foucault quiere decir que el autor es una construcción a partir de lo que el escritor (la persona real) decide mostrar en el texto (la voz ficticia). El autor está entre la separación del escritor y el *alter ego* de la ficción; es decir, el autor es en sí mismo otro *alter ego* que no es parte ni de la realidad ni de la ficción, sino que es parte del texto, existe sólo en el texto, como elemento del discurso.

En conclusión, se puede afirmar que Foucault amplía la teoría del autor contemporánea iniciada por Barthes. Barthes quiso decir con la muerte del autor que es el lector el verdadero escritor del texto y que el texto no es la expresión de un sujeto, sino más que eso. Foucault trabaja desde esta perspectiva pero se enfoca más en el autor como elemento del texto. Barthes no profundizó en su ensayo sobre la figura autoral y el verdadero lugar que ocupa dentro del texto; Foucault es quien realizó esta labor.

Foucault sabía que, aunque la muerte del autor es legítima, eso no significa que se puede suprimir por completo del texto la figura del autor; aunque el autor *desaparezca* (utilizando el término de Michel), con ese mismo desaparecimiento está cumpliendo una función: la de permitir que el texto se diluya en la cultura y el lector. Asimismo, el autor es necesario para que una obra pueda ser considerada como tal, para que una obra pueda delimitarse y existir, porque algo que no está delimitado no existe.

Esencialmente para Foucault el autor es una función que influye sobre el texto en diversas formas. Y, también esencialmente, para Foucault el autor es un ser que existe sólo en el texto, no en el mundo real como la persona, ni en la ficción como el narrador: el autor es un elemento del discurso que debe ser construido a partir del texto, y como tal debe ser analizado por los lectores.

c) Aportes posteriores: Hasta este momento se han recogido preceptos generales a partir de las teorías de Barthes y Foucault. Los que vale destacar son: a) el autor es una entidad discursiva, no corporal o civil (el escritor); b) el texto no es una expresión de un sujeto (escritor), sino que es escrito por el propio lector; c) el autor sólo existe dentro del texto y por lo tanto debe ser reconstruido a partir del mismo; d) el autor cumple ciertas funciones como elemento discursivo, por lo tanto no es válido suprimir su análisis.

Desde luego, en base a estas nociones muchos teóricos avanzaron en las indagaciones de lo que es un autor y de lo que hace un autor en el texto. Dentro de los principales estudiosos que han brindado sus aportes a este campo de la teoría literaria se tomarán en cuenta especialmente los trabajos de Ruth Amossy, Dominique Maingueneau y Jérôme Meizoz.

Uno de los aportes más importantes de Dominique Maingueneau para el estudio del autor es la renovación de la noción de *ethos*; noción que viene siendo usada desde la retórica aristotélica. Él replantea esta noción así: el *ethos* es la manera como “el locutor activa en el intérprete la construcción de cierta representación de sí mismo” (Maingueneau, 2013). Para este replanteamiento, entran en juego las dos figuras: el escritor y el autor.

El autor es un elemento del discurso construido por el lector al recibir el texto; lo que haría el escritor, entonces, es modificar en cierta forma el texto para que el lector perciba cierto tipo de autor. Por ejemplo, si el escritor elige un tono sarcástico, amigable, etc., el lector recibirá el texto de una u otra manera, y construirá al autor de una u otra manera. En otras palabras, el *ethos* se refiere a esa serie de elementos que el escritor deja en el texto para que el autor sea construido lo más cercano a su gusto o a su propósito.

Si hablamos de que el autor modifica el texto para que sea recibido de una u otra forma por el lector, entonces ¿qué herramientas usa para este propósito? Los recursos de los que dispone un autor son varios: primero, el género literario al que pertenece el texto. Como se conoce, dependiendo del género puede haber una interpretación de la obra: lo lírico es lo sentimental, lo narrativo es aglutinante: pensamiento, historia, lirismo, etc. Otro recurso del que dispone es el tono: usar un tono irónico, satírico, cuestionador, o por el contrario, paciente, comprensivo, indulgente; el tono en el cual habla el texto es decisivo para la imagen del autor que construirá el lector.

Y, por último, si antes se había hablado de que el texto se diluye en la cultura cuando se pone en circulación, el autor puede elegir, dentro de lo posible, a qué tipo de cultura quiere diluirse. Por ejemplo, si el escritor elige pertenecer a una determinada corriente, entonces está eligiendo a qué rama del arte desea pertenecer, y, por lo tanto, el lector va a construir la imagen del autor a partir de esa rama. Lo mismo ocurriría con las posturas políticas, sociales, ideológicas, culturales, etc., de las que dispone un escritor y que es libre de elegir al momento de elaborar el texto.

Algo que vale agregar a lo anterior es que esta construcción de imagen del autor por parte del escritor puede ocurrir de manera voluntaria o involuntaria. Ya sea que el escritor especule y trate de construir un texto siguiendo las modas literarias para que este sea aceptado y bien recibido por el público, o ya sea que el autor no especule y trate de mantenerse al margen de las modas, o ya sea que el autor no esté consciente de la escena literaria y elabora su texto por su propia cuenta, en cualquier caso la construcción del *ethos* es inevitable. Aunque el autor piense en el público antes de escribir, o aunque el autor ignore al público antes de escribir, su texto estará enmarcado dentro de elementos discursivos inevitables: el género, por ejemplo, es inevitable para todo texto.

Para Maingueneau el escritor es alguien que decide *mostrar* algo en el texto para que sea recibido de una u otra manera. Por lo tanto, el texto no *dice* algo, el texto *muestra* algo, por eso lo más importante, se reitera una vez más, es lo que el texto dice en sí mismo, no lo que el escritor-sujeto quiso decir.

Como se puede apreciar, el *ethos*, uno de los aportes más importantes de Maingueneau, se enfoca en una construcción del autor a partir de elementos internos a la obra, al texto. El *ethos* es un elemento interno al discurso, que existe dentro de él, y que no se refiere al escritor real o sujeto. Sin embargo, también existe la posibilidad de construir al autor en base a elementos externos a la obra.

No siempre el lector va a construir la imagen de autor a partir de lo que dice el texto. Hay elementos fuera del discurso que influyen sobre la imagen de autor que el lector elabora. Cuando el lector recibe también juicios de los editores, cuando lee prólogos sobre un texto, cuando revisa estudios críticos, toda esa información contribuye a forjar la imagen de autor en su mente. El aporte de Ruth Amossy a la teoría del autor está en relación precisamente a este hecho. Para Amossy (2014), el autor surge de la *confrontación* entre lo interno y lo externo al discurso:

Amossy distingue dos dimensiones de esta [imagen de autor]: la imagen que el autor proyecta de sí mismo en el discurso literario, o *ethos* autorial, y la imagen producida por los discursos editoriales, la crítica y demás representaciones construidas por un tercero. Destinada a circular en la esfera pública, la imagen de autor es, según Amossy, el resultado de la confrontación entre estas dos dimensiones. (p. 67)

En este sentido, el trabajo del lector consiste en comparar, en hacer un contraste entre lo que encuentra dentro del texto y fuera de él:

El juego para el lector radica pues en confrontar la imagen construida por el enunciante al interior del discurso con las informaciones extratextuales que posee de este, asignándole así una corporalidad a la instancia enunciativa que remplace el vacío dejado por la ausencia del locutor. (Zapata, 2015, p. xiii).

Por último, estas dos grandes fuentes de información para construir al autor que son los elementos internos y externos del discurso, deben a su vez subdividirse y estudiarse individualmente para realizar el análisis, puesto que cada una varía en su definición y su aporte a la imagen de autor. Como se mencionó anteriormente, dentro de lo interno, el género literario ayuda a construir al autor de manera diferente a como influye el tono del discurso. Lo mismo ocurre con los elementos externos: la crítica académica ayuda a construir una imagen del autor de

manera a distinta a como lo hace la difusión publicitaria. Por lo tanto, uno de los requisitos para realizar el análisis es desagregar los elementos internos y externos en criterios más concretos y susceptibles de ser analizados.

El aporte final que vale destacar en esta sección del proyecto es el llevado a cabo por Jérôme Meizoz. En su libro *Posturas literarias* muestra una investigación exhaustiva acerca de la figura del autor del texto. Meizoz se nutre de todas las teorías revisadas hasta el momento y les agrega un factor para estudiar al autor: agrega el factor del contexto de producción. De esta manera, Meizoz llega a concluir que el autor de un texto es una figura que se construye a lo largo de toda la trayectoria del escritor. Cada vez que sale un nuevo texto con un mismo nombre de autor, esa figura autorial se ve modificada. Además, todo aquello que rodea al autor es un elemento que debe ser tomado en cuenta para que este sea construido.

d) A manera de ejemplo: Para finalizar la sección teórica correspondiente al autor se hará la mención de dos casos particulares que pueden orientar sobre la naturaleza del autor del texto. El primer caso le corresponde a Tolstoi.

En 1869 se publicó *Guerra y paz*. Tolstoi, en la nota de autor previa al texto, dejó claramente manifestada su postura de exaltación a la aristocracia como clase social superior a todas las otras (también dejó varias ofensas a la gente de la clase baja). Según Tolstoi, debido a este motivo siempre había escrito obras que giraran en torno a la aristocracia, obras cuyos protagonistas son príncipes, condes y demás gente de la nobleza. Su razonamiento era este:

(...) la vida de los comerciantes, de los cocheros, de los seminaristas, de los presidiarios y de los campesinos me resulta monótona, aburrida, y todas las acciones de esas gentes se me antojan resultado en gran medida de los mismos resortes: la envidia hacia las castas más afortunadas, la avaricia y las pasiones materiales. (Tolstoi, trad. en 2014, p. 9).

Esta es una de las seis razones que presentó Tolstoi para establecer una jerarquía de clases. Quizá la más terrible es aquella en la que pone a las personas de clase baja al mismo nivel de incapacidad de raciocinio que los animales.

Ante esta introducción, vale preguntarse: ¿es *Guerra y paz* un fiel reflejo de las intenciones del escritor? ¿Puede encontrarse escenificada esta visión del mundo en *Guerra y paz*? La respuesta, lógicamente, será que no; de otra forma, *Guerra y paz* no sería la novela que es, no habría sobrevivido al paso del tiempo y ahora no sería estudiada y considerada como una novela canónica del siglo XIX, del realismo literario, de la literatura rusa y de toda la literatura universal.

Las palabras de prepotencia que dejó escritas Tolstoi en la nota en realidad no se manifiestan en la obra. En la novela, la aristocracia rusa no es más que un parásito colectivo que existe al margen de las guerras napoleónicas, encerrada en su propio mundo, aislada en vanidades y fiestas, y su función social es tan inútil como inexistente, de modo que el lector podría cuestionarse una y otra vez acerca de cómo es posible que existiera esa clase social por tanto tiempo.

¿Qué es lo que sucede entonces con *Guerra y paz*? ¿Por qué la obra contradice a las palabras del escritor? ¿Cómo se explica que una novela así haya sido escrita por alguien con una forma de pensar como la de Tolstoi?

La respuesta es que en esta obra se ha marcado una ruptura entre el autor del texto y la persona real. A lo largo de toda esta sección, se ha preferido llamar autor al elemento discursivo que se manifiesta en la obra, y se ha denominado como “sujeto”, o como “escritor”, a la persona real que escribe la obra. Esta dualidad de perspectivas que se confrontan en torno a *Guerra y paz* ejemplifican de forma eminentemente clara la división entre esas dos entidades: Tolstoi, el que habla al inicio de la novela en la nota, es la persona real, de carne y hueso, con su ideología, sus

prejuicios, etc., pero no es la voz del autor, puesto que esta voz existe sólo dentro del texto. Ahora, la voz del autor tampoco es la voz del narrador, porque el narrador es aquel que cuenta la historia, tiene una función distinta a la función autor.

Como planteaba Foucault (1984) en su conferencia *¿Qué es un autor?*, “sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón [llamado autor]” (p. 63). El narrador es un ente ficticio que no tiene dicho estatuto realista mientras que el autor sí. Entonces, al no estar ubicado el autor en la parte real y concreta (Tolstoi), ni en la parte ficticia (el narrador) se puede volver a afirmar que está ubicado dentro del texto: el texto es aquel lugar donde todo confluye y donde muchos factores se excluyen.

El autor de *Guerra y paz* es aquella figura que está por encima del narrador porque el lector, para construir un autor, busca algo por encima de lo ficticio. El autor es aquella inferencia del texto que no vive en la ficción, sino que busca entenderse con la realidad del lector: cuando el lector infiere qué opiniones manifiesta el texto, qué ideologías políticas manifiesta el texto, qué postura religiosa, económica, etc., se muestra en el texto, lo que hace es tratar de hacer una relación de la ficción con la realidad; el lector trata de dialogar con el texto acerca de la realidad a la cual el mismo lector pertenece; trata de extraer información de interés no para el mundo ficticio de la novela, sino para el mundo real en el cual se desenvuelve su vida.

Al hacer esto, el lector está construyendo al autor, sin que necesariamente este último corresponda a la intención del escritor o persona real, porque, como expresó Barthes, es en realidad el lector el que escribe el texto. El autor de *Guerra y paz* es un ser que se construye a partir de lo *mostrado* en la obra, y si en la obra no se muestra —afortunadamente— nada de lo que quiso expresar el escritor, pues el lector no podrá construir un autor como lo quería Tolstoi, que favoreciera a la aristocracia, que la exaltara y ensalzara por encima de todo.

Entonces, ¿cómo se puede describir al autor de *Guerra y paz*? Quizá lo más cercano que se pueda decir acerca del autor que se muestra en dicha novela es que es fiel al realismo dentro del cual se inscribe el texto. Si nos basamos en la obra en sí, el autor es un ser objetivo, imparcial, que pretende describir cómo se desarrollaba la vida en Rusia antes, durante y después de las guerras con Napoleón. Además, el autor es un gran conocedor de las costumbres, los modos de pensar, la realidad social y política de la época. Como se aprecia, existe una gran diferencia entre el autor y el escritor real.

Sin embargo, es cierto que el autor no se construye sólo con lo que se muestra dentro del texto. Después de haber leído la intención de Tolstoi respecto a la novela, si se relea la obra, seguramente cambiará en alguna forma la figura que se percibe del autor. El escritor de la obra, a pesar de que no es dueño de la recepción que tendrá su texto cuando circule en el mundo, desea que esa recepción se ajuste a sus intereses, a sus intenciones o a sus propósitos.

Es por ello que el escritor trata de regular la recepción de la obra mediante los textos en los cuales tiene un dominio más directo: un diario, correspondencia, artículos periodísticos, prefacios, introducciones, notas preliminares, etc. En este tipo de discursos el autor puede hablar de manera abierta, clara y sin rodeos acerca de la manera en que desea que se reciba el texto. Este tipo de discursos no usan la ficción para ser reproducidos: una carta no es un cuento; en la carta el escritor no redacta ficciones, usa una función representativa o apelativa del lenguaje. Por esta razón Zapata (2015) expresa que: “el estudio de los paratextos (prefacios, correspondencia, autobiografías, etc.) resulta indispensable para el análisis. Estos no solo responden a códigos discursivos específicos que regulan las diferentes maneras de presentarse, sino que permiten al autor negociar su posición” (p. xix).

Dado que dentro de la escena literaria circulan los textos donde el escritor manifiesta su propia postura respecto del texto, es un factor muy importante que debe tenerse en cuenta antes de construir la imagen del autor. Siguiendo la terminología usada por Zapata y, antes que él, por Amossy, se conservará el concepto de *negociar* o *negociación* tal como aparece en la cita anterior. Cuando se habla de *negociación* se hace referencia a todas aquellas maneras discursivas mediante las cuales un autor desea regular la recepción que se tiene de su texto en el público; son *negociación* todas las confesiones, las indignaciones o las molestias porque —de acuerdo al escritor— se ha malinterpretado el texto, las aclaraciones que un escritor hace de un pasaje, de una referencia.

El segundo caso que se propondrá como ejemplo en esta sección de la teoría es el caso de Dostoievski y la negociación por la recepción de su cuento *El cocodrilo*.

Se hablaba hace algunas páginas de que el autor también puede ser construido mediante agentes externos a la obra: la crítica académica, la difusión no académica, los comentarios u opiniones de otros lectores, los comentarios de editores, etc. El caso del cuento *El cocodrilo* es un ejemplo perfecto de cómo chocan la recepción y la construcción de imagen por diversos agentes externos con la intención del escritor.

Si se recuerda la noción de *ethos*, esta consiste en todas las herramientas y recursos que usa el escritor para que su texto sea recibido de la manera más cercana a sus propósitos. Pero también hay que recordar que no siempre resultará efectivo el *ethos*, y cuando esto ocurre, se distorsionará la imagen del autor por parte de la recepción. Ahora bien, a partir de la anécdota que se planteará a continuación habría que definir si fue Dostoievski el que se equivocó y no compuso un *ethos* eficiente, o si bien fue un conjunto de juicios críticos malintencionados los que transformaron un inocente relato en una sinfonía de ofensas xenófobas.

*El cocodrilo* fue publicado en 1865 en la revista *Época*. Sucede que la crítica de entonces creyó ver en ese cuento una alegoría contra un inmigrante más o menos conocido en la época, llamado Chernishevski. Él y Dostoievski habían empezado a llevarse bien cuando el escritor tuvo que trasladarse por necesidad a otra ciudad, quedando truncada la amistad incipiente. Chernishevski fue deportado y no se volvieron a encontrar. Posteriormente a su viaje, Dostoievski (trad. en 2010) tuvo la idea de escribir *El cocodrilo*:

Año y medio después se me ocurrió escribir un cuento fantástico, algo así como una imitación de «*La nariz*» de Gógol. Hasta entonces, nunca había probado fortuna en el género fantástico. Fue aquella una travesura literaria, solamente para hacer reír. Se me ocurrieron unas cuantas situaciones cómicas que luego se me antojaron desarrollar (p. 350).

Pero para ciertos comentaristas de la época no entendieron así el texto. En otro medio de aquel tiempo, *La Voz*, aparecía publicado un artículo en contra de Dostoievski. Él se expresa así al respecto:

Aquel nebuloso ataque del referido folletón no podía, naturalmente, perjudicarme: quienes lo leyeran tampoco lo comprendieron. Pero una semana después, N. N. Strajov me dijo: «¿Sabe usted lo que creen? Están convencidos de que su ‘Cocodrilo’ es una alegoría, la historia del deportado Chernishevski, y que usted ha querido ponerlo en ridículo». (Dostoievski, trad. en 2010, p. 353).

En el tiempo en que ocurría este conflicto, habían pasado más de veinte años desde que Dostoievski publicara su primera novela; era ya un escritor experimentado. Sin embargo aún no había probado el sabor de que su texto no tuviera la recepción que él esperaba. Después de lo citado en el párrafo anterior, continúa hablando así:

Aunque me asombré bastante, no sentí gran inquietud: cuántas supersticiones se hacen por el estilo. Aquella opinión me pareció una opinión aislada y afectada, incapaz de tener ninguna repercusión, y consideré innecesario protestar. Nunca me lo perdonaré, porque esta opinión arraigó y se abrió paso. (Dostoievski, trad. en 2010, p. 353).

Lo más interesante de esta última confesión es observar cómo Dostoievski se arrepiente de no haber intervenido a tiempo sobre la recepción que su obra pudo tener; es decir, Dostoievski se arrepiente de no haber *negociado* la imagen del autor del texto. Para los comentaristas de *La Voz* el autor es una persona sin escrúpulos que se burlaba de la desgracia de un inmigrante cuya reputación no era precisamente mala. Para Dostoievski, la imagen del autor del texto es un creador experimental que está probando un nuevo subgénero y que trata de ser cómico, inocentemente cómico.

La manera de refutar tales acusaciones por parte de Dostoievski es sublime:

Ahora piensen en una cosa: de haber odiado a Chernishevski por cuestión de ideas, no habría permitido la publicación la publicación en la revista de un artículo en el que se hablaba de él con tanto respeto, porque el director de *Época* era yo. (Dostoievski, trad. en 2010, p. 354)

En efecto, por aquel entonces Dostoievski dirigía la revista *Época* y en sus páginas salió publicado un artículo acerca de una novela que había compuesto Chernishevski. En el artículo se halagaba a la obra y al escritor.

Frente a estos acontecimientos, para Dostoievski resulta frustrante la manera como los medios pueden tergiversar y difundir una versión tergiversada de un texto. En el *Diario de un escritor* se desahoga así:

Precisamente, esa precipitación y ligereza en sacar conclusiones sin prueba atestigua, por el contrario, cierta ruindad de alma por parte de los acusadores, y la grosería e inhumanidad de sus ideas. En este caso son imperdonables hasta las más ingenuas suposiciones. Del mismo modo que se puede ser ingenuo con una mente ruin. (Dostoievski, trad. en 2010, p. 353)

Pero, en definitiva, ¿quién se equivocó? ¿Fue Dostoievski el que no configuró un *ethos* efectivo o fue la crítica la que juzgó mal el texto? El error, tremendo, dicho sea de paso, es de la crítica. Por un lado, como manifiesta Dostoievski en el *Diario de un escritor*, si se lee el texto en realidad es muy forzado buscar la alegoría entre el cocodrilo y el deportado Chernishevski; y por otra parte, el error de la crítica fue haber relacionado elementos biográficos con la obra.

Este es el gran error de la crítica clásica a modo de ver de Barthes y de toda la teoría contemporánea. Los comentaristas de *La Voz* incurrieron en la equivocación de querer encontrar una explicación para la obra en elementos biográficos del sujeto que produce la obra. Es decir, lo que ellos hicieron en realidad fue relacionar —y mal— la vida de un sujeto escritor con un cuento.

Finalmente, para dar fin a esta sección de la teoría del autor vale recordar que estos dos breves análisis han servido para mostrar cómo se articulan y cómo funcionan muchos de los postulados acerca del autor, desde aquellos formulados por Barthes hasta los más recientes planteados por Amossy.

### *El lector*

Como se puede apreciar en los estudios revisados a lo largo de este marco teórico, la crítica contemporánea da la mayor importancia al lector, a diferencia de la crítica clásica porque “para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe” (Barthes, 1994, p. 71). De manera que, así como Foucault se preguntaba alguna vez *¿Qué es un autor?*, también debería plantearse

la pregunta ¿qué es un lector? A manera de síntesis de lo expuesto anteriormente se puede plantear diversas concepciones acerca de esta entidad.

En la teoría contemporánea el lector es un ente activo, que no recibe y asimila pasivamente el texto como si se tratara de una ley unívoca. El lector, como decía Barthes en otras palabras, es el re-escritor del texto; el texto no puede existir si no existe el lector. El lector es aquel sujeto que establece relaciones, conecta información, conecta al texto con la cultura general en la cual se inscribe, vincula a la ficción con el mundo real, extrae opiniones, inferencias, etc.; de esa manera es cómo reescribe el texto. Es decir, le da forma y sentido a un objeto lanzado al vacío, al mundo.

En este sentido, no se puede afirmar que el autor es el dueño de la obra, porque él no puede decidir qué interpretación dará el lector a la misma. El dueño involuntario de la obra es el lector: así, no es lo más importante las intenciones que haya tenido el autor, o lo que “haya querido decir”, sino lo que el lector pudo interpretar. A este respecto habría dos postulados opuestos respecto a la calidad de un escritor: el escritor efectivo, aquel que logra que el lector tenga una interpretación cercana a lo que él pensaba manifestar en el texto, y el escritor ambiguo, que deliberadamente crea un texto que pueda tener múltiples interpretaciones.

Entre estos dos escritores se podría afirmar que el que siempre ha predominado, o el que siempre ha sido valorado como de mayor calidad es el segundo, puesto que lo que más se valora actualmente de un texto es que tenga múltiples lecturas. Es por eso que se considera al Quijote o a la Odisea como obras maestras: porque a pesar de haber sido escritas hace tanto tiempo pueden tener una lectura muy actual, muy apegada a lo que transcurre hoy en día.

Dicho esto, se puede calificar al lector como alguien que debe discernir entre las múltiples lecturas que tiene un texto. Ese es su poder y su obligación. Al respecto, es interesante una teoría que postuló C. S Lewis en un ensayo titulado *La experiencia de leer*: en él lo que plantea Lewis

es una manera de clasificar a las obras no por buenos o malos autores, sino por buenos o malos lectores. Es decir, el lector que sepa discernir entre la lectura más adecuada de las múltiples lecturas de un texto es aquel que puede considerarse un buen lector.

Pero ¿cómo es que el lector es capaz de tener estas habilidades sobrenaturales? La respuesta es que el lector es un ser universal: “es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (Barthes, 1994, p. 71). El lector es un receptor universal de cultura, es totalizador, infinito. Así como la cultura es omnipresente e inevitable, esa cultura pertenece al lector, que por lo tanto también se vuelve un omnipresente receptor del texto. Debido a esta cualidad de universalidad es que el lector puede decodificar un texto y volverlo específico.

Esto último nos lleva a los postulados de Foucault. Cuando el escritor compone la obra tiene su propia perspectiva acerca de ella: conoce el origen de las alegorías, el sentido de los símbolos, etc., pero cuando el texto se pone en circulación el lector desconoce toda esa información y debe completarla. Es decir, el autor es alguien que desaparece al poner en circulación su texto; el autor hace un sacrificio: da en adopción su obra para que pueda vivir. La función del lector es, entonces, completar el vacío dejado por esa desaparición del autor.

Para completar el vacío dejado por la muerte del autor primero se debe comprender qué es un autor. Cómo se repitió varias veces, es una entidad textual, que no corresponde ni al plano del mundo ficticio ni del mundo real. Por lo tanto, es en ese plano donde el lector debe buscar a la figura autorial. Además, no debe obsesionarse por la realidad tras el escritor, sino más bien tomar al texto como un producto cultural, como un testigo de lo que ha pasado en la cultura, como un registro de hechos de esa índole, porque toda escritura es una especie de creación colectiva.

Por último, no hace falta que aparezca el sujeto-escritor porque en el mismo texto puede manifestarse la ideología, y eso pasará a ser considerado como parte del autor, no de la persona real, sino de la entidad abstracta llamada autor. Por lo demás, ese conjunto de extractos funcionará en contraste con los otros autores, esa es la finalidad del corpus. Al final de todo el trabajo, todos los autores, mediante el corpus, podrían incluso fusionarse y volverse un solo autor: ese autor abstracto, colectivo, será una representatividad del pensamiento ecuatoriano, un testigo del registro de sus costumbres, cultura y modo de pensar. El encargado de elaborar esta relación es el lector.

## **Marco legal**

El presente proyecto de investigación tiene justificación legal y se encuentra alineado con los siguientes artículos de la Constitución de la República:

### **Art. 21, Título II, Capítulo 2:**

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. No se podrá invocar la cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución. (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

### **Art. 22, Título II, Capítulo 2:**

Art. 22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría. (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

### **Art. 377, Título VII, Capítulo 1:**

Art. 377.- El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute

de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales. (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

**Art. 379, Título VII, Capítulo 1:**

Art. 379.- Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros:

1. Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo.
2. Las edificaciones, espacios y conjuntos urbanos, monumentos, sitios naturales, caminos, jardines y paisajes que constituyan referentes de identidad para los pueblos o que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico.
3. Los documentos, objetos, colecciones, archivos, bibliotecas y museos que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico.
4. Las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas. Los bienes culturales patrimoniales del Estado serán inalienables, inembargables e imprescriptibles. El Estado tendrá derecho de prelación en la adquisición de los bienes del patrimonio cultural y garantizará su protección. Cualquier daño será sancionado de acuerdo con la ley. (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

**Art. 380, Título VII, Capítulo 1:**

Art. 380.- Serán responsabilidades del Estado:

1. Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.
2. Promover la restitución y recuperación de los bienes patrimoniales expoliados, perdidos o degradados, y asegurar el depósito legal de impresos, audiovisuales y contenidos electrónicos de difusión masiva.
3. Asegurar que los circuitos de distribución, exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación cultural y artística nacional independiente.
4. Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes.
5. Apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas.
6. Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales.
7. Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva.
8. Garantizar los fondos suficientes y oportunos para la ejecución de la política cultural. (Constitución de la República del Ecuador, 2008),

## Definición de términos básicos

*Autor:* En francés, el término *auteur* aparece ligado a la escritura y a la obra. El autor es el que responde por sus escritos y posee el derecho de propiedad de los mismos. Además, es el blanco potencial de la censura en éstos; condición por la que se encuentra en la obligación de firmar sus obras (Fraenkel, 2005).

*Corpus literario:* Selección de textos elaborada para una investigación de literatura, definida por criterios relevantes para el estudio. Puede ser una construcción que ya existía históricamente o una construcción original del crítico (Dalmaroni, 2005).

*Crítica literaria:* Análisis e interpretación de los textos de literatura en donde se persiguen distintos propósitos de investigación, relacionados tanto a la forma como al contenido.

*Identidad:* Según A. Lalande (1997), es definida como el carácter de un individuo del que se dice que es “el mismo” en los diferentes momentos de su existencia (como se cita en Charaudeau, 2005, p. 305). En análisis del discurso se adhieren a ésta las nociones de sujeto, como existencia del ser pensante; y de alteridad como la conciencia de la existencia del otro para tener conciencia de sí (Charaudeau, 2005).

*Intertextualidad:* Término que “designa a la vez una *propiedad constitutiva de todo texto* y el conjunto de las *relaciones* explícitas o implícitas que *un texto o un grupo de textos determinado* mantiene con otros textos” (Maingueneau, 2005, p. 337).

*Lector:* Dentro de la teoría de la literatura, este término funda el análisis de las condiciones de acogimiento de una obra inscripta en el horizonte de expectativa de un conjunto de

receptores. Es quien juzga una producción nueva a través de su experiencia estética anterior (Beacco, 2005).

*Muerte del autor:* En 1968, R. Barthes acuña esta expresión basándose en que el lenguaje conoce un sujeto, no una persona. Con esta expresión se plantea la necesidad de una nueva forma de aproximación a las obras literarias exenta de la improductiva indagación sobre las intenciones del autor (como se cita en Fraenkel, 2005, p. 73).

*Negociación:* Se denomina *negociación* en el presente documento a la manera en que un escritor trata de manipular la recepción que tiene su obra en el público, generalmente mediante comentarios de defensa de su obra o de justificación de un punto de vista. Los textos que permiten a un escritor negociar la *imagen de autor* son: diarios personales, periódicos, revistas, cartas, etc.

*Sujeto / persona civil:* También llamado *escritor* en el presente documento, se refiere a la persona real que escribe el texto, la cual difiere del *autor* porque este último es una entidad textual. Así, existe el escritor o sujeto Lev Tolstoi, y el autor Lev Tolstoi. La diferencia es que el primero existió en el mundo real mientras que el segundo es una construcción a partir de toda la obra que lleva ese nombre: *Anna Karenina*, *Guerra y paz*, etc.

*Sujeto del discurso:* Noción que aborda las relaciones que el sujeto mantiene con los datos de la situación de comunicación en que se halla, las operaciones de puesta en discurso que utiliza, así como los saberes, opiniones y creencias que posee y que él supone en su interlocutor (Charaudeau, 2005).

*Texto:* De acuerdo con H. Weinrich (1973), se define como una serie significativa (juzgada coherente) de signos entre dos interrupciones marcadas de la comunicación. Esta serie,

ordenada en general linealmente, tiene la característica de componer una totalidad en la que los elementos con rangos diferentes de complejidad mantienen relaciones de interdependencia (como se cita en Adam, 2005).

## **Definición conceptual de variables**

### Variable independiente: Reacciones de lo nacional ante lo foráneo

Esta variable se define como la reacción frente a lo que está fuera de la cultura, territorio o tradiciones propios (lo extranjero, ya sea geográfica o culturalmente). Es decir, define el efecto que se produce cuando entran en contacto lo conocido y lo desconocido. Este es uno de los aspectos más interesantes en la ideología de los pueblos y naciones y que pueden traer consecuencias de pequeña a gran escala: para los romanos los extranjeros eran bárbaros (hablando peyorativamente); el nazismo se fundó en la creencia de la superioridad nacional frente a lo extranjero, entre otros casos.

### Variable dependiente: Corpus de literatura ecuatoriana

Un corpus literario es una selección de textos elaborada específicamente para un estudio crítico. Dado que hablamos del estudio de una literatura que permita, en la mayor medida posible, representar la ideología ecuatoriana, entonces no basta con la opinión o con la obra de un solo autor respecto del tema; por ello se ha escogido la opción de trabajar en base a un corpus de literatura basado en diversas obras de distintos autores que opinan acerca de esta cuestión a lo largo del tiempo.

## **Capítulo III: Metodología**

### **Diseño de la investigación**

#### Enfoque de la investigación

Debido a que el enfoque cuantitativo no permite una captación oportuna del fenómeno objeto del presente proyecto, es necesario indagarlo de manera cualitativa, utilizando la reflexión permanente y la interpretación de lo observado (Gómez, 2016).

Este proyecto se centra en la exploración de un limitado pero detallado número de casos o ejemplos que se entienden como esclarecedores para lograr la profundidad interpretativa que requiere este estudio (como se cita en Gómez, 2016).

Por consiguiente, los resultados de esta investigación incluyen descripciones detalladas y minuciosas, en base a un razonamiento inductivo que no pretende generalizar o cuantificar la recolección de datos.

Además, es importante mencionar que, tal y como suele suceder en el enfoque cualitativo, el investigador de este trabajo está introducido en la población estudiada.

#### Nivel de investigación

Esta investigación tiene un alcance correlacional ya que su objetivo es evaluar la relación que existe entre dos o más conceptos, categorías o variables aplicadas a la literatura ecuatoriana. Dicha relación y su magnitud no se establecen numéricamente sino que se van induciendo en el proceso de la investigación, de modo que su eficacia no se sostiene en la cantidad de veces que se

repite la correlación en una población, si no en la profundidad con que se ha estudiado y se ha podido establecer la misma (Gómez, 2016).

### Tipo de investigación

Se ha seleccionado el tipo de investigación documental debido a que el presente proyecto, al tener como objeto de estudio un corpus de literatura ecuatoriana, exige una recolección y análisis de datos provenientes de materiales impresos (Niño Rojas, 2011).

Asimismo, este tipo de análisis se enmarca en el enfoque cualitativo pues trabaja a través del estudio, la crítica y la comparación de diversas fuentes.

## Operacionalización de variables

**Tabla 1**

*Matriz de operacionalización de variables*

Variables	Dimensiones	Indicadores
<p><b>Variable independiente:</b></p> <p>Reacciones de lo nacional ante lo foráneo.</p> <p>Constituyen las respuestas de lo nacional frente a lo que está fuera de la cultura, territorio o tradiciones propios (lo extranjero, ya sea geográfica o culturalmente). Es decir, define el efecto que se produce cuando entran en contacto lo conocido y lo desconocido. Este es uno de los aspectos más interesantes en la ideología de los pueblos y naciones y que pueden traer consecuencias de pequeña a gran escala.</p>	1. Lo nacional	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Definición de lo nacional</li> <li>- Límites de lo nacional</li> <li>- Características de lo nacional</li> </ul>
	2. Lo foráneo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Definición de lo foráneo</li> <li>- Límites de lo foráneo</li> <li>- Características de lo foráneo</li> </ul>
	3. Criterios de reacción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reacciones por la cultura o civilización</li> <li>- Reacciones por el arte</li> <li>- Reacciones por las características étnicas externas</li> <li>- Reacciones por la ideología política</li> </ul>

Variables	Dimensiones	Indicadores
<b>Variable dependiente:</b>	1. Corpus de textos escritos	- Tipos de corpus
Corpus de literatura ecuatoriana	1. Corpus de textos escritos	- Períodos de la literatura ecuatoriana
Reunión de textos literarios elaborada específicamente para un estudio crítico en base a criterios de selección previamente determinados por el investigador. Sirve para obtener una visión global acerca del objeto de estudio, puesto que no se analiza la visión de un solo autor o texto sino de un conjunto; de esta manera, el corpus intenta buscar una mayor representatividad al momento de estudiar un fenómeno.	1. Corpus de textos escritos	- Géneros literarios
		- Representatividad de las obras en un campo social
	2. Análisis del autor	- Enfoque de Barthes
	2. Análisis del autor	- Enfoque de Foucault
		- Otros autores
	3. Función del lector	- Reconstrucción del texto por parte del lector
	3. Función del lector	- Reconstrucción del autor por parte del lector

## **Capítulo IV: Análisis de resultados**

### **El corpus**

Como se explicó en el Marco teórico, el presente corpus fue seleccionado teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

- a) Las obras escogidas deben pertenecer a la literatura ecuatoriana
- b) Las obras deben manifestar una reacción de lo nacional ante un rasgo extranjero
- c) Las obras deben pertenecer a estos dos períodos de la literatura ecuatoriana: Período Republicano y Período Contemporáneo
- d) Las obras deben ser de distintos autores
- e) Las obras deben pertenecer a distintos géneros y subgéneros literarios
- f) Se escogerá obras enmarcadas dentro de un campo social: arte, cultura, política, etc.
- g) Las obras escogidas deben ser representativas de la opinión ecuatoriana respecto a uno de los campos sociales aludidos anteriormente

Siguiendo estos parámetros y haciendo una revisión global de la literatura ecuatoriana, los textos escogidos para formar el corpus fueron los siguientes:

1. *El buscapié*, de Juan Montalvo: Este texto está publicado como prólogo de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y está incluido también en los *Siete tratados*. *El buscapié* pertenece al género del ensayo y al Período Republicano. El campo social que más puede llegar a representar este texto es el del mal llamado “nivel de civilización o cultura”.

2. *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade: El *Boletín* es uno de los poemas más conocidos de Ecuador. Fue publicado en 1959 y pertenece al Período Contemporáneo, en la época de la vanguardia ecuatoriana. El campo social que se manifiesta en este texto es la conciencia histórica relacionada inevitablemente al aspecto étnico.
3. *El poder del gran señor*, de Iván Égüez: Novela corta publicada en 1985. El campo social que más destaca en ella es el de la opinión política.
4. *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra: Novela breve publicada a inicios del siglo XX y considerada como una de las obras más representativas de la Generación del 30'. El campo social que más se advierte es el de la cultura, expuesta a través del lenguaje.

A manera de resumen se presenta el corpus propuesto en la siguiente tabla:

**Tabla 2**

*Corpus de literatura ecuatoriana propuesto*

Obra	Autor	Género	Período	Campo social
<i>El buscapié</i>	Juan Montalvo	Didáctico	Republicano	Civilización y cultura
<i>Boletín y elegía de las mitas</i>	César Dávila Andrade	Lírico	Contemporáneo	Lo étnico / Conciencia histórica
<i>El poder del gran señor</i>	Iván Égüez	Narrativo	Contemporáneo	Ideología política
<i>Los Sangurimas</i>	José de la Cuadra	Narrativo	Contemporáneo	Cultura y arte

*Elaboración propia*

## Análisis individual de los textos

Para analizar individualmente cada texto se usará la perspectiva de construcción del autor. En base a las investigaciones realizadas y descritas en el marco teórico (teorías de Foucault, Amossy, etc.), se ha planteado la siguiente ficha como un registro que permita construir la imagen del autor:

**Tabla 3**

*Ficha de construcción del autor*

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica

*Elaboración propia*

La tabla está compuesta a manera de doble entrada: en las filas se especificará cuál es el texto analizado y a qué campo social corresponde. En las columnas se analizará, de cada texto en la fila correspondiente, la teoría del autor. Los criterios colocados en las columnas son los siguientes:

*Elementos internos del discurso:* Se refiere a todos los elementos que pueden servir para construir la imagen de autor y que se encuentran dentro del mismo texto. Dentro de los elementos internos que se usarán para el análisis se encuentran los siguientes:

- a) *Género:* Este criterio se refiere al género y subgénero literario. Cada género tiene características generales que pueden servir a la interpretación de la obra. Este factor puede afectar a la lectura de una manera general puesto que son rasgos universales para las obras

literarias: “la interpretación individual de las obras exige el conocimiento de los géneros. Porque sólo descontando los rasgos genéricos pueden conocerse y analizarse los rasgos propios e individuales de una obra” (Krauss, 1971, p. 90).

- b) *Tono*: En la acepción número cinco del término, la RAE (2017) define al tono como el “Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar”. Es decir, el tono corresponde a una modificación del estilo que permite identificar con qué intención o estado de ánimo habla el autor. El tono puede ser sarcástico, de burla, de ironía, o por el contrario de seriedad, de solemnidad, de exaltación, etc.
- c) *Modelo colectivo*: Se mencionó en el marco teórico que todo texto al entrar en circulación se vuelve parte de la cultura, pierde su individualidad y pasa a ser parte de un conjunto infinito. El modelo colectivo se refiere a las inclinaciones o preferencias de un campo de la cultura o del arte al cual un autor quiere pertenecer. Por ejemplo, si un autor quiere escribir de acuerdo a las modas literarias de turno puede componer textos posvanguardistas, donde el contenido no esté delimitado en la obra. O si, por el contrario, prefiere el estilo clásico, tratará de ser claro en la construcción de la obra. El campo más representativo de este criterio son las corrientes literarias puesto que son modelos colectivos disponibles para ser escogidos por un autor y de acuerdo a los cuales este modifica su imagen en el texto.

*Elementos externos del discurso*: Se refiere a todos los textos que pueden ayudar a construir la imagen de un autor pero que están fuera de la obra o han sido elaborados por otros autores. Se colocaron los siguientes criterios para el análisis:

- a) *Negociación*: De acuerdo a la definición dada por Amossy, la negociación se refiere a todos aquellos textos en los cuales el escritor trata de manipular la recepción que su obra tiene en el público. Cuando el escritor no está satisfecho por los comentarios o por la manera de juzgar los textos que llevan su nombre trata de modificar esa visión mediante sus propios comentarios. Para ese propósito, el escritor usa textos en los cuales puede hablar directamente al público, no a través de la ficción; textos como: diarios personales, cartas, prólogos, prefacios, notas de introducción en la obra, artículos periodísticos, artículos de autocrítica literaria, etc. Este criterio no siempre puede ser encontrado puesto que no siempre los escritores opinan sobre la recepción de todas sus obras. Pero en lugar de comentarios acerca de la obra pueden ser colocados los textos en los cuales el sujeto escritor opine acerca del tema de estudio. En resumen, en la columna de “negociación” se citará todos aquellos comentarios relacionados con el tema de estudio dichos por el escritor o persona real, no por la entidad textual que es el autor.
- b) *Crítica académica*: Se refiere a todos aquellos textos que permiten construir la imagen de autor elaborados por estudiosos o por teóricos de la literatura; es decir, este criterio se refiere a la opinión de la crítica profesional.
- c) *Difusión no académica*: Se refiere en cambio a la presentación que tiene una obra o autor por parte de personas no especializadas. Ejemplos de este criterio son: la publicidad, los programas de televisión, los artículos de periódico escritos por personas no especializadas en literatura, etc.

Una vez detallada la ficha de análisis y el funcionamiento de cada una de sus partes se puede proceder al estudio individual de los textos del corpus. En la ficha se colocarán citas

extraídas de los textos. Posteriormente, bajo cada ficha se colocará la interpretación del autor de acuerdo a las citas colocadas.

Texto 1: *El buscapié*, de Juan Montalvo

**Tabla 4**

Ficha de análisis del autor en Juan Montalvo

Línea social / Texto analizado	Género y subgénero	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO		ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
		Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
Civilización y cultura: <i>El buscapié</i> (Juan Montalvo)	Didáctico: ensayo	<u>1. Modestia, disculpa, preocupación por el juicio crítico:</u>	<u>1. Corriente literaria: Romanticismo:</u>	<u>1. Exaltación de la naturaleza americana:</u>	<u>1. Valoración de Los Andes y Europa al mismo nivel:</u>	<u>1. Escritor político:</u>
	1. Extensión de más de cien páginas.	“Dame del atrevido, dame, lector del sandío (...) Dame también del loco, y cuando me hayas puesto como nuevo, recíbeme a perdón, y escucha” (Montalvo, ed. de 1970, p. 231).	“El espectáculo de las montañas que corren a lo largo del horizonte, y oscurecen la bóveda celeste haciendo sombra para arriba; los nevados estupendos que se levantan en la Cordillera, de trecho en trecho, cual fortificaciones inquebrantables erigidas allí por el Omnipotente contra los asaltos de algunos gigantes de otros mundos enemigos de la tierra (...)” (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).	Montalvo escribía: “Yo le haría realizar [a Lamartine] una navegación mitológica sobre el Daule; los altos tamarindos y los ananás se inclinarían a su paso. Subiríamos al Chimborazo; desde la cima de los Andes arrojaría él una mirada inmensa sobre esa América inmensa” (como se cita en Zaldumbide, ed. de 2004, p. xii).	“Montalvo no escribió nunca un relato seguido de sus viajes; pero a cada vuelta del continuo vagabundear de su pensamiento, recurrió a sus recuerdos de lejanas tierras. (...) No olvidemos cuánto tenía de maravilla inaudita el venirse, en su época, de tras los Andes a Europa...” (Zaldumbide, ed. de 2004, p. xi).	“Desde su pluma fue activamente crítico contra el autoritarismo, implementando técnicas actuales del periodismo para denunciar el abuso, esto fue plasmado en sus periódicos; «El Cosmopolita» y «Catinarias», en la cual reflejaba su más acérrimo pensamiento”. (Navarrete, 2015).
	2. Profundidad del tema central.	“Este como libro está compuesto: sepa yo de fijo que es obrita ruin” (Montalvo, ed. de 1970, p. 232).				
	3. Diversidad de temas.	“¿Qué pudiera proponerse, me dirán, el que escribiera hoy un Quijote bueno o malo?” (Montalvo, ed. de 1970, p. 232).	<u>2. Preponderancia de lo emocional:</u>			
4. Retórica.			“El pecho de un bárbaro dotado de inteligencia inculca,			

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
		<p><u>2. Imitación:</u></p> <p>“Tómese nuestra obrita por lo que es —un ensayo, bien así en la sustancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje” (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).</p> <p><u>3. Inferioridad:</u></p> <p>“¡El lenguaje! Nadie ha podido imitar el de Cervantes ni en España, ¿y no es bueno que un americano se ponga a contrahacerlo? ¡Bonito es el hijo de los Andes para quedar airoso en lo mismo que salieron por el albañal ingenios como Calderón y Meléndez!”. (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).</p> <p><u>4. Superioridad de lo americano ante lo europeo en lo romántico:</u></p> <p>“La naturaleza prodiga al semibárbaro ciertos bienes que al hombre en extremo</p>	<p>pero fuerte; de sensibilidad tempestuosa, es como el océano en cuyas entrañas se mueven descompasadamente y se agitan en desorden esos monstruos que temen al sol y que huyen de él, porque su elemento es otro oscuro y frío” (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).</p> <p><u>3. Búsqueda de una autonomía americana:</u></p> <p>“(…) la sensibilidad, que embebiéndose en un objeto, da nacimiento al amor; la facultad de gozar de las bellezas físicas y morales, y de ver por detrás de ellas el principio creador de las cosas; la tendencia a la contemplación, cuando, engolfados en una vasta soledad, clavamos los ojos y el pensamiento en la bóveda celeste; la correlación inexplicable con los seres incorpóreos que andamos buscando en el espacio, las nubes, los astros; el cariño</p>	<p><u>2. Preferencia por lo local en la naturaleza:</u></p> <p>Montalvo decía que prefería los animales americanos a los leones y tigres de bengala; que el cóndor andino era igualmente admirable que el águila del monte Athos; que prefería escuchar el canto de un gallo tanisario antes que el rugido del tigre de Mauritania (como se cita en Zaldumbide, ed. de 2004, p. xv).</p> <p><u>3. Deseo de superación para América:</u></p>	<p><u>2. Defensa de lo nativo ante lo europeo.</u></p> <p>“(…) de entre las múltiples fases de esta naturaleza genial, llamé más tempranamente la atención esa gallardía de viajador sentimental, de peregrino meditabundo, de “bárbaro” que defiende, al contacto de la civilización, no sin ingenua altivez, su nativa grandeza de alma y su pureza de afectos” (Zaldumbide, ed. de 2004, p. xi).</p> <p><u>3. Orgullo por la naturaleza nativa:</u></p> <p>“Montalvo profesa, pues, esa especie de ingenuo orgullo geográfico” (Zaldumbide, ed. de 2004, p. xv).</p>	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO		ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO			
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
		<p>civilizado no da sino con mano escasa. La sensibilidad es suma en nuestros pueblos jóvenes, los cuales, por lo que es imaginación, superan a los envejecidos en la ciencia y la cultura”. (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).</p> <p><u>5. Valor ante una “superioridad”:</u></p> <p>“Nosotros, gracias a Dios, hemos respetado siempre a ese rey de la pluma; y tanto le hemos compadecido por lo infeliz, que nunca hemos contemplado en su suerte sin sentir húmedos los ojos. Con todo, si acudieren caballeros aventureros, que nos repartan el sol, aquí estamos los mantenedores, no como el doncel de don Enrique, puesto el encaje, sino el rostro descubierto, para que se vea si el semibárbaro de América es paladín leal ni tiene miedo”. (Montalvo, ed. de 1970, p. 300).</p>	<p>inocente que nos infunden las estrellas que resplandecen y palpitan en la alta obscuridad, cual serafines recién nacidos a quienes el Sacerdote del universo da el bautismo de la bienaventuranza eterna; éstas y muchas otras componen la ciencia de los que no saben aún la aprendida en la escuela de una larga civilización”. (Montalvo, ed. de 1970, p. 259).</p>	<p>“América, joven, robusta, inteligente y amiga de lo grande, cumplirá su destino, se civilizará, será libre, feliz, y gozará sin estorbo de los dones de su gran naturaleza” (como se cita en Rodó, 1920, p. 44).</p>	<p><u>4. Superioridad romántica:</u></p> <p>“Montalvo hacía residir en el sentimiento la superioridad del bárbaro sobre el civilizado, y entre bromas y veras complácese en llamarse el «salvaje americano»” (Zaldumbide, ed. de 2004, p. xv).</p> <p><u>5. Europa como modelo / defensa de América:</u></p> <p>“Montalvo seguirá afirmando que la civilización está en Europa, pero se presentará bajo las máscaras de un orgulloso "semibárbaro del Nuevo Mundo", elogioso "americanista"; un romántico evocador para Europa ... de las bárbaras y despreciables</p>	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
					lenguas nativas”. (Grijalva, 1997, p. 12).	
					<p><u>6. Pensamiento romántico de Montalvo como su esencia:</u></p> <p>“Pero el sentimiento romántico de Montalvo no es sólo su motivación profunda o el origen vital de su lucha, es también su modo de explicar el mundo, el principio -en el sentido griego de fundamento- desde el que todas las cosas adquieren orden, una un razón de ser en el cosmos social. (Grijalva, 1997, p. 16).</p>	

*Elaboración propia*

### **Interpretación del autor en *El buscapié*:**

La interpretación que se puede hacer del análisis del autor en *El buscapié* es la siguiente:

a) *Campo social*: *El buscapié* es un texto que, al igual que casi toda la obra de Montalvo, manifiesta una preocupación por tres temas globales, transversales en la obra de dicho autor: la civilización, la barbarie, y el arte como mediador entre esos dos polos. Por este motivo cumple con el requisito de representatividad en el área social que se escogió para su análisis: el área de civilización y cultura. A pesar de que Montalvo no usa tan frecuentemente el significante “cultura”, cada vez que habla de “civilización” se refiere al conjunto de rasgos que hoy en día están abarcados por ese término omitido. La causa para que Montalvo no use el término cultura probablemente sea que esta palabra tenía en su época un significado distinto al actual, mucho más ligado a la acepción de “conocimiento”.

b) *Género y subgénero*: *El buscapié* cumple dos funciones debido a la voluntad de Montalvo. Es, al mismo tiempo, un ensayo incluido en los célebres *Siete tratados* y el prólogo de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Este dato no es trivial, sino de una importancia que puede afectar a todo el texto. Dependiendo de la forma en la que se considere a *El buscapié* puede cambiar radicalmente su interpretación. No es lo mismo analizar el prólogo de un libro de narrativa que un ensayo que constituye la séptima parte de la obra en sí.

La primera cuestión que presentó el texto, por lo tanto, fue el enfoque que debía dársele para empezar el análisis. Pues bien, en base a varios criterios se definió que *El buscapié* es, ante todo, un ensayo. Primero, por su extensión de más de cien páginas, que corresponde más a un ensayo que a un prólogo, el cual debe ser mucho más breve y conciso.

Segundo, por la profundidad de desarrollo del tema: en *El buscapié* se despliegan varios temas tratados con mucho detalle; el tema principal es Cervantes y el Quijote, y Montalvo analiza desde diversas perspectivas este tema central, incluyendo comparaciones, revisiones históricas, tocando varios aspectos de la vida y la obra del español.

Tercero, por la diversidad de temas tratados en el texto: por lo general un prólogo se concibe solamente para enfocarse en la obra a la cual antecede, mientras que *El buscapié* no sólo busca defender la creación de un libro imitación del Quijote (los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*), sino que navega en muchos otros temas como la valoración moral del Quijote, la imitación, la civilización europea en comparación con el pueblo americano, etc. De hecho, no podría ser considerado un prólogo porque la frecuencia con la que se habla en *El buscapié* de los *Capítulos* hace que dicha obra sea un tema secundario; para ser prólogo debería ser ese el tema central.

Y, por último, es un ensayo debido a la amplia retórica que despliega Montalvo para exponer su pensamiento, a diferencia del prólogo, donde lo más importante es expresarse en función referencial, no en función estética.

c) *Tono*: El tono que predomina a lo largo del texto es de amplia modestia. Podría decirse que incluso en esto Montalvo imitó a Cervantes puesto que el español también compuso un prólogo excusándose de la obra que había hecho, y ese prólogo es el que llevaba y lleva aún el Quijote. El autor que se manifiesta en el tono es muy cuidadoso en este sentido; va creando con la retórica una especie de *permiso*, de *solicitud* para publicar un texto de imitación a Cervantes. En general, se puede afirmar que predomina un tono de *cautela*. El autor empieza disculpándose y poco a poco introduce cuidadosamente sus ideas, previendo cualquier contraargumentación y tratando de evitar el rechazo.

En base a esto, también se puede afirmar que ese tono no está dirigido al público ecuatoriano (de quien Montalvo no debería temer), sino que está dirigido al público europeo. Montalvo cambia el tono por modestia porque parece dirigirse a Europa y teme sus críticas. Uno de los momentos más representativos de este punto es cuando expresa con una pregunta retórica que cómo va a salir airoso el hijo de los Andes en una tarea (la de imitar a Cervantes) que no pudieron cumplir con éxito muchos de los mejores escritores españoles.

Sin embargo, poco a poco, a medida que el texto avanza y la retórica se despliega, Montalvo muestra seguridad en su pensamiento romántico. Cuando expresa su pasión por la naturaleza y por lo sentimental como motor del ser humano su tono toma más confianza. Incluso ya casi al final de *El buscapié* llega a desafiar a los lectores, mostrándose como un autor americano valiente debido a que se propone la enorme tarea de imitar a Cervantes.

En resumen, se tiene que el tono avanza gradualmente desde la modestia hasta la valentía. El tono muy modesto de Montalvo, y el sinfín de disculpas que ofrece, se debe a que el autor se dirige a un público europeo, del cual siente temor por la recepción de la obra; no está dirigido el texto hacia un público local. Montalvo cede el tono a la modestia cuando habla de arte o de lo que el llamaba “civilización”, y ahí se puede advertir la consideración de la cultura foránea como superior. En cambio, su tono toma más confianza cuando expresa el pensamiento del romanticismo; cuando habla de la exótica naturaleza americana y de los sentimientos de coraje que inundan el pecho de su pueblo.

*d) Modelo colectivo:* El modelo colectivo en el que se inscribe el autor es el del romanticismo en cuanto al pensamiento (en cuanto al estilo y el lenguaje posee otra caracterización, participa del casticismo lingüístico). Las ideas promulgadas por el romanticismo parecen ser el eje del pensamiento de Montalvo: la pasión por la naturaleza que no ha sido

domesticada por el ser humano, el espíritu de rebeldía, la exaltación los sentimientos y lo emocional, entre otros, son algunos de los preceptos románticos más notorios en el texto. Otro modelo colectivo en el que se inscribe Montalvo es la búsqueda de una autonomía latinoamericana; un propósito que se han planteado la mayoría de autores nacidos en esta región. En el caso de Montalvo, esa autonomía está en la naturaleza y en lo sentimental, en el valor.

*e) Negociación:* Cuando habla el escritor o sujeto Juan Montalvo es distinto a lo que se percibe del *autor* Juan Montalvo, pues esta última entidad sólo se construye a partir del texto. La diferencia consiste en que el escritor defiende de una forma mucho más abierta lo que es su región natal; su tono muestra mucha más seguridad, incluso llega al nivel de la exaltación. No ocurre lo mismo con el *autor* que se expresa en la obra, puesto que en él predomina la modestia y la cautela.

*f) Crítica académica:* La crítica académica exalta a Montalvo como defensor de lo local. Sin embargo, esto corresponde más al escritor Montalvo que al autor Montalvo. En los textos propiamente literarios, como se pudo apreciar, Montalvo se muestra más cauteloso cuando compara a Latinoamérica con Europa Central. En cambio, cuando Montalvo se expresaba fuera de lo literario se mostraba mucho más confiado acerca de su tierra nativa.

En otro aspecto, la crítica académica coincide con la presente interpretación del pensamiento romántico de Montalvo como eje de sus ideas. Esto es de suma importancia puesto que justifica la interpretación del autor desde ese punto de vista, desde ese modelo colectivo.

También se coincide en que hay una exaltación de la naturaleza local y que es en ese aspecto en el que Montalvo valora más lo propio; no hay nada superior para él que la naturaleza nativa. Y, por último, la crítica también admite que Montalvo consideraba como civilizaciones superiores a las naciones de Europa Central, especialmente a Francia, España, y a las herederas

más cercanas de la cultura clásica, dado que ese es el modelo general de cultura que admiraba Montalvo.

En esto se muestran de acuerdo tanto la figura del autor como la del escritor. Vale agregar, para aclarar cualquier duda, que Montalvo consideraba a los países de Europa Central como superiores en el ámbito del arte y la cultura, pero en el ámbito de la naturaleza y lo sentimental consideraba superior lo latinoamericano y por extensión lo ecuatoriano.

g) *Difusión no académica*: En cuanto a la difusión de personas no especializadas en literatura, se tiene que Montalvo es visto como un autor muy importante de la literatura ecuatoriana; es un autor con prestigio y calificado como uno de los mejores escritores que ha producido el Ecuador. Por otra parte, también se tiene de él una visión de escritor político, dedicado a la sátira y al combate ideológico, especialmente por su rivalidad con García Moreno. Muchas veces esa difusión influye en la lectura que se hace de Montalvo. Sin embargo, en este proyecto se realizó una lectura de este autor no desde un enfoque político, puesto que la mayor preocupación que se manifiesta en *El buscapié* es de índole cultural y artística. Montalvo mismo afirma en dicho texto que es el arte el criterio que mide la civilización de un pueblo.

Texto 2: *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade

**Tabla 5**

Ficha de análisis del autor en César Dávila Andrade

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
Conciencia histórica y consideración étnica: <i>Boletín y elegía de las mitas</i> (César Dávila Andrade)	Lírico: elegía  (Tono de dolor y lamentación por la muerte de los indígenas que fueron explotados en las mitas).	1. Dignidad al mencionar los nombres indígenas:  “Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña, / Andres Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri, / Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 115).  “Pero un día volví. Y ahora vuelvo! / Ahora soy Santiago Agag, Roque Buestende, / Mateo Comaguara, Esteban Chuquitaype, Pablo Duchinanchay, / Gregario Guartatana, Francisco Nati-Canar, Bartolome Dumbay! / Y ahora, toda esta Tierra es	1. Reclamo por la toma del oro en época de la conquista:  “Yo, que usé el oro para las fiestas de mi Emperador, supe padecer con su luz, por la codicia y la crueldad de otros” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 122).  “Qué cientos de noches cuidé tus acequias, por leguas / para moler tu oro, / en tu mortero de ocho martillos y tres fuelles. / Oro para ti. Oro para tus mujeres. Oro para tus reyes. / Oro para mi muerte. Oro!” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 123).	1. Persona no interesada en la política:  “Dávila Andrade no tuvo militancias políticas: su revolución fue a través de las letras (...) El poeta sabe, como lo afirma Stuart Hall, que desde la cultura se puede establecer un lugar central de combate contra la hegemonía.” (Morales Chavarro, 2004).	1. Poema visto como registro histórico:  “ <i>Boletín y elegía de las mitas</i> es un sumario de la invasión española y del proceso de colonización en América Latina” (Morales Chavarro, 2004).  “[A Dávila Andrade] la historia le llena de inquietud desde sus inicios literarios, y en algún momento va a llegar a apasionarle. Eventualmente entra en sus creaciones de modo directo ( <i>Canto a Guayaquil, Boletín y Elegía de las mitas</i> ),	Diversas adaptaciones para teatro.  Adaptaciones musicales, como la de Masías Manguashca.  Adaptación hecha por Beto Méndez para declamación.

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	<p>mía” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 124).</p> <p>“Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor, / Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay, Dumbay, / Somos, Seremos, Soy!” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 125).</p> <p><b>2. Sufrimiento y lamentación:</b></p> <p>“Oh, Pachacámac, Señor del Universo, / nunca sentimos más helada tu sonrisa, / y al páramo subimos desnudos de cabeza, / a coronarnos, llorando, con tu Sol” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 115).</p> <p><b>3. Lamentación por la muerte de indígenas:</b></p> <p>“A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo, / En medio patio</p>	<p>2. Rechazo a lo extranjero relacionado a la conquista:</p> <p>“Y a un Cristo, adrede, tam trujeron, / entre lanzas, banderas y caballos. / Y a su nombre, hicieronme agradecer el hambre, / la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia, / la muerte y la desraza de mi raza” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 118).</p> <p><b>3. Reivindicación de la etnia indígena:</b></p> <p>“Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor, / Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay, Dumbay, / Somos, Seremos, Soy!” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 125).</p> <p>“Y ahora, toda esta Tierra es mía. / Desde Llaguagua hasta Burgay; / desde Irubí hasta el</p>	<p>“Era Dávila Andrade un ser extraño, nacido únicamente para el ejercicio de la poesía. No figuró nunca en ningún partido político” (Garcés Larrea, 1968, p. 104).</p> <p>“Pero él no es, no puede ser un militante, dado su profundo sentido de libertad, que le impidió a lo largo de la vida someterse a ninguna disciplina estricta, ya fuera de partido político, credo religioso o conveniencias sociales universalmente aceptadas” (Dávila Vásquez, s. f.).</p>	<p>nutriéndolas, apareciendo como el testimonio de una época y unos comportamientos” (Dávila Vásquez, s. f.).</p> <p><b>2. Inclinación implícita del autor hacia la política de izquierda:</b></p> <p>“La posición de César Dávila Andrade frente a la historia es muy clara. No disimula sus simpatías por la izquierda y su compromiso de luchar por un mundo igualitario, armónico y por el fin de la explotación” (Dávila Vásquez, s. f.).</p> <p><b>3. Reivindicación de la etnia:</b></p>	<p>Difusión como registro histórico de la época de la colonia.</p>	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	de hacienda, con cuchillo de abrir chachos, / Cortáronle testes. / Y, pateándole, a caminar delante / de nuestros ojos llenos de lágrimas. / Echaba, a golpes, chorro de ristre de sangre. / Cayó de bruces en la flor de su cuerpo”. (Dávila Andrade, ed. de 2015, pp. 115 y 116).		Buerán; / desde Guaslán, hasta Punsara, pasando por Biblián. / Y es mía para adentro, como mujer en la noche. / Y es mía para arriba hasta más allá del gavián. / Vuelvo, Álzome! / Levántome después del Tercer Siglo, de entre los muertos! / con los muertos, vengo!” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 124).	2. Persona preocupada por lo social, lo injusto:  “El autor padece, con su particular sensibilidad, a lo largo de su vida, un intenso dolor social” (Dávila Vásquez, s. f.).	“[ <i>Boletín y elegía de las mitas</i> es] Un sumario poéticamente construido (...) en donde el proceso doloroso de la colonia se ve “reinventado” en la escritura de Dávila Andrade, con el objetivo único de permitir o darle paso a la dignidad, a la cultura, a la equidad y a los derechos del ‘otro’” (Morales Chavarro, 2004).	
	“Recibieronme: Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla, / Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 116).		4. Reivindicación de la religión local:  “Oh, Pachacámac, Señor del Universo! / Tú que no eres hembra ni varón. / Tú que eres Todo y eres Nada, / Óyeme, escúchame. / Como el venado herido por la sed / Te busco y solo a ti te adoro” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 119).	3. Fuente de investigación para el poema:  “Como antecedente de su escritura, consta el conocimiento que el autor tuvo de <i>Las mitas en la Real Audiencia de Quito</i> , la impresionante investigación de Aquiles Pérez, libro escrito con	En las creaciones de Dávila Andrade se hace alusión a “situaciones vivenciales compartidas por grandes grupos y fruto de la miseria generada por una mala distribución de la riqueza y por la explotación inhumana de unos hombres por otros, de los humildes, por los poderosos, lo cual es claramente perceptible en la	
	“Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán, / y con él, al obraje de Chillos, / a través de zanjas, piedras, zarzales, lodo endurecido. / Llegando al patio, rellenáronle heridas con ají y con sal, / así los lomos, hombros, trasero, brazos, muslos. / Él, gemía revolcándose de dolor: ‘Amo		“Y te miré, Oh Pachacámac, muerto, / en los brazos que ahora hacen esquina / de madera y de clavos a otro Dios” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 122).			

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	Viracocha, Amo Viracocha'. / Nadie le oyó morir" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 121).			más pasión que arte, pero lleno de documentos sobre aquellas instituciones del coloniaje que causaron tanto dolor y lágrimas a nuestros antepasados indios" (Dávila Vásquez, s. f.).	mayoría de sus cuentos" (Dávila Vásquez, s. f.).	
	4. Encono hacia la etnia blanca (extranjera):  "Y entre Curas, tam, unos pareciendo diablos, buitres, había. / Iguales. Peores que los otros de dos piernas. / Otros decían: "Hijo, Amor, Cristo". / Y ellos: "Contribución, mitayo a mis haciendas, / a tejer dentro de Iglesia, aceite para lámpara, / cera de monumentos, huevos de ceniza, / doctrina y ciegos doctrineros" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 116).			"Así, por ejemplo, la primera enumeración onomástica de <i>Boletín</i> halló algunos de sus elementos en la pg. 71 del libro: Blas Llaguarcos, Bernabé Ladñu (sic), José Atampán, Andrés Chabla, Isidro Gualanlema, Sebastián Caxicondor, Marcos Lema"	"Podríamos entonces afirmar que en Dávila, la historia es principalmente cotidianidad, suma de vivencias de todos los días, que pasan a la literatura, estetizadas por una lengua que exorciza los excesos del realismo pero no la dureza de las situaciones" (Dávila Vásquez, s. f.).	
	"Hice la tela con que vestían cuerpos los Señores / que dieron soledad de blancura a mi esqueleto" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 118).				4. Poema visto como discurso social/político:  "En algunos casos - <i>Las cruces sobre el agua, Nuestro Pan, Baldomera, Huasipungo, Los animales puros</i> , y en menor grado, por atenuación estética,	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
		<p>“Y bajo ese mismo Cristo, / Negra nube de buitres de trapo vinieron. Tantos. / Cientos de casas hicieron en la Patria. / Miles de hijos. Robos de altar. Pillerías de cama” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 118).</p>		(Dávila Vásquez, s. f.).	<p><i>Boletín y elegía de las mitas-</i> el panfleto roza y hasta contamina la creación literaria, y la actitud comprometida y beligerante domina el punto de vista de la obra y transforma el tono de la misma en discurso de índole socio-política” (Dávila Vásquez, s. f.)</p>	
		<p>“A ti, Rodrigo Núñez de Bonilla. / Pedro Martín Montanero, Alonso de Bastidas, / Sancho de la Carrera, hijo. Diego Sandoval. / Mi odio. Mi justicia” (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 123).</p>			<p>5. Historia reconstruida líricamente:</p> <p>“En [el texto histórico de] Pérez [la lista de nombres indígenas] no es más que una nómina de indios “vagamundos”, no sometidos a cacique, y a los que se habrá de exigir tributo, en mitas de servicio personal de distinto orden. En Dávila es el catálogo inicial, vibrante, onomatopéyicamente</p>	
		<p>5. Ironía hacia los extranjeros:</p> <p>“A ti Rodrigo Darcos, dueño de tantas minas, / de tantas vidas de curicamayos. / Tus lavaderos del Río Santa Bárbola. / Minas de Ama Virgen del Rosario en Cañaribamba. / Minas del</p>				

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
		gran cerro de Malal, junto al río helado. / Minas de Zaruma; minas de Catacocha. Minas! / Gran buscador de riquezas, diablo de oro. / Chupador de sangre y lágrimas del Indio!" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 123).				construido" (Dávila Vásquez, s. f.).
		"Oro para ti. Oro para tus mujeres. Oro para tus reyes. / Oro para mi muerte. Oro!" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 123).				"Los nombres de lugares, por supuesto, están tomados de diferentes páginas del libro de Pérez. Como ocurre con los de personas, a veces el autor los modifica, por razones de sonoridad" (Dávila Vásquez, s. f.).
		6. Exaltación de la religión local:				"Boletín y elegía de las mitas, como bien sabemos, es un texto en que lo lírico aparece en el despliegue de emociones y sentimientos colectivos e individuales en torno al problema de la explotación indígena en el período colonial; y lo épico en el relato que hace un "narrador indígena, voz colectiva de una raza"" (Dávila Vásquez, s. f.).
		"Oh, Pachacámac, Señor del Universo! / Tú que no eres hembra ni varón. / Tú que eres Todo y eres Nada, / Óyeme, escúchame. / Como el venado herido por la sed / Te busco y solo a ti te adoro" (Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 119).				

Elaboración propia

### **Interpretación del autor en *Boletín y elegía de las mitas*:**

a) *Campo social*: El campo social en el cual destaca el *Boletín y elegía de las mitas* es el de la consideración étnica. La temática central de este poema gira en torno a la conquista española y a los injustos tratos que recibieron los colonizados americanos. De este modo, se produce el choque entre las etnias extranjeras europeas y las etnias nativas. Además, sobresale también la construcción histórica del poema puesto que toma como motivo un acontecimiento real y sumamente importante de la historia universal.

b) *Género y subgénero*: Debido al lenguaje estético, a las constantes onomatopeyas y recursos fonéticos y a los demás recursos literarios el texto analizado puede categorizarse dentro del género lírico. Debido a la constante lamentación por la muerte de los indígenas aborígenes puede catalogarse dentro del subgénero de la elegía.

c) *Tono*: Dentro del tono se ha podido encontrar varios resultados o variaciones. El tono asciende y expresa fuerza y altivez cada vez que se mencionan los nombres o apellidos indígenas en conjunto; esto se puede notar desde los primeros versos del poema. Por otra parte, el tono cambia a la expresión de sufrimiento y lamentación cada vez que los indígenas son tratados injusta y brutalmente por los colonizadores.

Hay un tono de lamentación extrema cuando se habla de la muerte de los indígenas; en este caso el texto se vuelve sumamente triste y desgarrador. En cambio, el tono se vuelve de rencor y encono cada vez que se menciona a los conquistadores; cada vez que la etnia blanca es mencionada en el poema el tono adquiere esas características de resentimiento y animadversión. Por último, en ciertas ocasiones en las que se menciona a la etnia blanca el tono pasa a ser de marcada ironía.

d) *Modelo colectivo*: Dentro de los modelos colectivos en los que se inscribe el poema se encontraron cuatro. Un modelo muy común es el del reclamo a los conquistadores españoles por la apropiación de las riquezas aborígenes, especialmente el oro. Este reclamo ha sido reiterado innumerables veces en innumerables textos. El siguiente modelo es una especie de rechazo hacia todo aquello que esté relacionado a la conquista: la etnia, la religión, las costumbres, los actos, etc. También aparece la reivindicación de la etnia indígena de manera frecuente.

El poema se inscribe en este modelo, por ejemplo, al elevar a una dignidad literaria la sonoridad de los nombres indígenas. Por último, existe una reivindicación de la religión local; a lo largo de todo el poema se hace resaltar a la religión extranjera (el cristianismo) como usurpadora de la religión local preexistente a la llegada de los conquistadores.

e) *Negociación*: Hay tres aspectos que vale destacar de la vida y pensamiento de César Dávila Andrade. Un primer aspecto es que siempre ha sido visto como una persona desligada de partidos o afiliaciones políticas; de hecho, en vida nunca fue partidario de ningún partido ni se afilió a ningún movimiento de índole política. Sin embargo, se considera a Dávila Andrade como un autor muy preocupado por el dolor humano y las injusticias; en gran parte de su obra la miseria es una temática recurrente.

Y, por último, existe la constancia de que Dávila Andrade se informó antes de escribir el *Boletín y elegía de las mitas*; el libro del cual obtuvo los datos históricos que se ven reflejados en su poema se titula *Las mitas en la Real Audiencia de Quito* y fue escrito por el autor Aquiles Pérez.

f) *Crítica académica*: El *Boletín y elegía de las mitas* es visto por la crítica académica y por el público en general como un texto que es a la vez poema y registro histórico de lo acontecido en época de la conquista española. Algunos autores, entre ellos Jorge Dávila Vásquez, reconocen que hay en el poema cierta inclinación implícita hacia la izquierda política debido a la

reivindicación que hace el texto de una minoría tratada injustamente: la población indígena. En relación a esta interpretación está la lectura social o política que se hace del texto: *Boletín y elegía de las mitas* es visto muchas veces como un discurso social, o es interpretado políticamente.

Por último, también es reconocido el poema como un discurso histórico pero líricamente construido, es decir, construido a partir de lenguaje estético, literario, con recursos fónicos, sintácticos y semánticos de alto nivel estético; es decir, es visto como un capítulo histórico estéticamente narrado.

*g) Difusión no académica:* La principal difusión no académica que ha tenido el poema *Boletín y elegía de las mitas* se ha dado en el ámbito cultural: son innumerables las representaciones teatrales que se hacen de la obra y las adaptaciones a otras formas de difusión cultural similares, como la música o la declamación.

Texto 3: *El poder del gran señor*, de Iván Égüez

**Tabla 6**

Ficha de análisis del autor en Iván Égüez

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
Ideología política: <i>El poder del gran señor</i> (Iván Égüez)	Narrativo: novela	1. Tono de misericordia hacia las clases bajas:	1. Hegemonía de Estados Unidos:	1. Escritor vinculado a la izquierda:	1. Diferenciación de estratos sociales dentro de la obra	Reconocimiento del autor por su obra <i>La Linares</i> , ganadora del premio Aurelio Espinosa Pólit en 1975 (Flores, 2017).
		2. Caricaturización de la figura extranjera:	“Haciéndome el sordo empecé a enterarme del rollo: el gringo era uno de esos filántropos que vienen a ofrecer becas o a dar, sin que nadie les pida, trabajo voluntario. Este llegó como generoso entrenador de básquet” (Égüez, 1998, p. 168).	“Haciéndome el sordo empecé a enterarme del rollo: el gringo era uno de esos filántropos que vienen a ofrecer becas o a dar, sin que nadie les pida, trabajo voluntario. Este llegó como generoso entrenador de básquet” (Égüez, 1998, p. 106).	[Iván Égüez] “Fue entonces cuando viajó a Chile. / Allí vivió el proceso inicial de la Unidad Popular, se vinculó con los intelectuales y universitarios que ya estaban comprometidos con la gran tarea pública de edificar una nueva sociedad, aprendió lo que significa la organización popular y el compromiso del escritor”. (Tinajero, 1998, p. 26).	“Hasta la forma de tratamiento de los personajes a Jesucristo es significativa. El Retocador le dice “Flaquito”, el estudiante universitario “estatuita, pobre palo”, los del pueblo “diosito”, los de clase media “Señor, Dios mío”, los del Gran Poder le tratan de ‘tu’” (Martínez, 1998, p. 62).

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	<p>“Asimismo nos dimos cuenta de que el Sargento que gobernaba Paradisla y que tantos años nos había servido, ya era demasiado impopular, salvajemente desgastado y que mejor era seguir disfrutando de Paradisla a través de esos jóvenes que tanta aceptación tenían. Pero nos equivocamos. Cerraron nuestros garitos, convirtieron nuestros casinos en escuelas y nosotros ya no podemos ir en nuestros yates o avionetas a cabaretear los fines de semana con las isleñas. (Égüez, 1998, pp. 133 y 134).</p> <p>3. Tono de seriedad en la figura extranjera cuando habla de política:</p> <p>[El actante estadounidense refiriéndose a los comunistas de Cuba]: “Primero nacionalizaron nuestra empresa de teléfonos. Días</p>	<p>2. Interpretación marxista de Jesucristo:</p> <p>“Prefieren adorar estatuas inútiles, estampitas e íconos indefensos, antes que al Jesús de las plazas y se hacía seguir de los menesterosos y saqueaba los supermercados para que alcanzaran el pan y los peces para todos. No les interesa saber nada de aquel que se compadecía de las multitudes abandonadas, del que buscaba, sin humillarlas, la recuperación de las prostitutas, de los malhechores, de todos los marginados sociales”. (Égüez, 1998, pp. 169 y 170).</p> <p>3. Determinación de la religión como instrumento de poder:</p> <p>“En efecto, se tenía bien averiguado que aquí, en Villaltar, (...) en cada acontecimiento importante han estado de por medio la religión</p>	<p>[Refiriéndose a Iván Égüez]: “(...) estamos ante un escritor a quien no es difícil identificarlo con la izquierda” (Tinajero, 1998, p. 39).</p>	<p>“(...) las experiencias vividas o los hechos identificados por la decantación histórica aparecen con meridiana claridad en <i>El poder del gran señor</i>, apenas deformadas por la exageración que es propia de la caricatura” (Tinajero, 1998, p. 47).</p> <p>“Que un cardenal, un militar, un gringo y un encopetado se hayan reunido para desempolvar una imagen que les oye, es algo evidentemente imaginario; que la Embajada de los Estados Unidos y sus agentes hayan logrado un tácito acuerdo de la burguesía, las fuerzas armadas y la Iglesia jerárquica, para llevar a cabo una campaña anticomunista en la década de los sesenta, es algo rigurosamente cierto”. (Tinajero, 1998, p. 51).</p>	<p>Centro Cultural Casa Égüez.</p>	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	<p>después decretaron la reforma agraria. (...) Luego, las compañías petroleras que teníamos en Paradisla se negaron a refinar petróleo, lo cual provocó la intervención de los isleños en nuestras refinerías. Entonces les cortamos la cuota azucarera y los isleños respondieron nacionalizando treinta y seis ingenios -centrales los llaman allá- más la Compañía de Electricidad". (Égüez, 1998, p. 134).</p> <p>“Yo les he invitado para transmitirles la decisión de mi Gobierno de no volver a equivocarse más, de lograr Gobiernos amigos que garanticen la libre empresa, la propiedad privada, la civilización occidental y cristiana” (Égüez, 1998, p. 135).</p>	<p>o alguna imagen portentosa” (Égüez, 1998, p. 106).</p> <p>4. Visión esteoritapada de la izquierda y derecha políticas:</p> <p>“(…) no sé qué demonios pasaba en los campos y en las calles. Las gentes se habían dividido en colorados y azules. (….) Al comienzo no comprendí por qué se peleaban entre iguales, pues a primera vista sólo se notaba que ambos bandos eran pobres, gentes sin menú. Pero al poner más atención, cualquiera se daba cuenta de que entre los pañolones azules había una que otra manta de señora y una que otra sotana azuzando en nombre de Dios. Entre los contendientes vi, del lado de los colorados, a muchos de la parroquia, a Pedro Agual y a sus guaguas, al zapatero, a los indios cargadores, aguadores y barrenderos. Entonces, cuando el Prior dijo que los azules estaban conmigo, entre mí dije que no por eso yo tenía que</p>				

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Tono	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
			<p>estar necesariamente con ellos". (Égüez, 1998, p. 102).</p> <p>5. Valoración positiva del comunismo mediante Cuba:</p> <p>Cuba adopta el seudónimo de "Paradisla" en la novela (Égüez, 1998, p. 148).</p>			

*Elaboración propia*

### **Interpretación del autor en *El poder del gran señor*:**

a) *Campo social*: El campo social en el cual destaca la novela de Égüez es el de la ideología política debido a la cantidad de opiniones, explícitas e implícitas, que aparecen en la obra. El principal tema de discusión que se plantea en la novela es el de la confrontación entre el capitalismo y el comunismo, la derecha y la izquierda políticas.

b) *Género y subgénero*: La obra se basa en el relato de acontecimientos en una secuencia temporal, por lo tanto pertenece al género narrativo. Dentro de su subclasificación puede ser considerada como una novela debido a la amplitud de personajes, a la profundidad del desarrollo temático y a su extensión.

c) *Tono*: Entre los distintos cambios que ofrece el tono se ha podido encontrar los siguientes resultados: hay un constante de misericordia, o a veces cariño, especialmente hacia las clases bajas. Hay un marcado tono de caricaturización cuando entra en escena la figura extranjera, denominada la mayoría de veces como el “*gringo*”. Esta caricaturización se debe a que la figura extranjera en este caso está estrechamente ligada a la corriente política a la cual desfavorece el autor del texto: el capitalismo.

De ese modo, el extranjero en la obra es al mismo tiempo el “representante” del capitalismo; es una cualidad inherente al actante. Sin embargo, hay ciertos momentos en los que la figura extranjera muestra un tono de seriedad: al exponer sus pensamientos políticos y su ideal de gobierno. Lo que queda cuestionar es cuán representativo de la derecha es el discurso del personaje extranjero en la obra.

d) *Modelo colectivo*: La novela se inscribe en el modelo colectivo de pensamiento que advierte en Estados Unidos una nación hegemónica interesada en el control de otras naciones. El

personaje extranjero dentro de la obra es el jefe de la operación secreta llevada a cabo en la historia. Por otra parte, un modelo colectivo que aparece es la interpretación marxista de Jesucristo, reconociendo en esta figura un revolucionario que se reveló contra las autoridades de su tiempo para lograr equidad social.

También se advierte en la obra una visión de la religión esencialmente como instrumento de poder, con intereses políticos o de jerarquía social, y no es tratada como una institución espiritual, sino como un medio para que ciertas instancias políticas o económicas consigan sus propósitos. Se percibe asimismo en la obra una visión estereotipada de la izquierda y la derecha, donde los partidarios de la izquierda son los desfavorecidos sociales mientras que los de la derecha son los ricos interesados egoístamente en su propio bienestar.

Otros rasgos con los cuales están contruidos los personajes de ambos bandos también responden a estereotipos y prejuicios. Y, por último, aparece una implícita valoración positiva de Cuba como representante del comunismo puesto que este país en la obra adopta el seudónimo de “Paradisla”; además, los “villanos” de la obra actúan en base al deseo de que Ecuador no instaure en su territorio las mismas políticas que ha instaurado Paradisla en el suyo.

*e) Negociación:* En cuanto a la figura del autor, es una persona a la cual claramente se vincula con la izquierda y que de manera continua demuestra su simpatía por esta corriente, ya que ha sido militante de movimientos y agrupaciones de dicha inclinación política.

*f) Crítica académica:* La crítica académica ha reconocido en esta novela la marcada diferenciación entre las clases sociales como uno de sus ejes de construcción. Por ejemplo, incluso la forma en la que se dirigen los actantes hacia la figura de Cristo, que es el narrador testigo de la historia, tiene una interpretación en este sentido: la forma de tratar a la figura de Cristo cambia de acuerdo a la clase social. También ha reconocido la crítica a *El poder del gran señor* como una

novela evidentemente política, pero con una característica especial: que enfoca lo político pero a través de reiteradas caricaturas, de manera que toda la obra en sí es una caricatura.

*g) Difusión no académica:* En cuanto a la difusión no académica, se tiene que Iván Égüez es un activista en varios eventos relacionados a la cultura y el arte. El principal de todos ellos probablemente sea que Égüez ha dirigido la Campaña de Lectura Eugenio Espejo, un importante trabajo de difusión de literatura ecuatoriana. Asimismo está el autor involucrado en otras actividades vinculadas a la difusión del arte y la cultura.

Texto 4: *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra

**Tabla 7**

Ficha de análisis del autor en José de la Cuadra

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Estilo	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
Reacción al arte: <i>Los Sangurimas</i> (José de la Cuadra)	Narrativo: Novela breve	<p>1. Lenguaje literario en el narrador:</p> <p>“Tenía el pelo azambado, revuelto en rizos prietos, como si por la cabeza le corriera siempre un travieso ciclón; pero era cabello de obra fina, de un suave color flavo, como el de las mieles maduras” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 19).</p> <p>2. Lenguaje coloquial o vulgar en los dialogos:</p> <p>“—¿Pa qué canas? Las tuve de chico. Ahora no. Yo soy de madera incorruptible. Guachapelí, a lo menos” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 19).</p>	<p>1. Inclusión del dialecto local en la obra literaria:</p> <p>“—Mi mama no era así don cojudo. Mi mama era, de otro palo. De a veras no quería. Pero usted sabe que la mujer es frágil” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 21).</p> <p>“—¡Vea que don Sofronio es bien este pues! (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 23).</p> <p>2. Presentación de lo local campesino como brutal:</p> <p>“—Nada. Mi tío Sangurima se calentó. Buscó al gringo y lo mató. Mi mama no dijo esta</p>	<p>1. Intención de reflejar lo local en su obra:</p> <p>[De la Cuadra] “anotó que el montuvio gusta de recrear, exagerándolas, cargándolas de misterio, traduciéndolas en leyenda y mito, las empresas y hazañas de los hombres del agro. Esas hazañas «son referidas en tono heroico, complicadas de múltiples episodios y salpicadas de preciosas descripciones». Lo que De la Cuadra</p>	<p>1. Novela construida a partir de los rasgos locales:</p> <p>“De la Cuadra relata la historia de la familia Sangurima distanciándose, en parte, de reconocidos procedimientos narrativos de Occidente. El uso de fragmentos, de una voz colectiva, de fórmulas orales, de leyendas y hazañas, de elementos monstruosos y extraordinarios, y de lo real maravilloso remiten al lector a recursos narrativos que son práctica común dentro del conglomerado montubio”. (Robles, 2004, p. 10).</p>	<p>1. Autor de <i>Los Sangurimas</i>.</p> <p>2. Escritor que retrató la vida del agro costeño.</p> <p>3. Escritor político afiliado al comunismo.</p>

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Estilo	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
	<p>“—¿Y cómo se llama Sangurima, entonces, ño Nicasio? Sangurima es nombre montuvio; no es nombre gringo. Los gringos se mientan Juay, se mientan Jones; pero Sangurima, no” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 20).</p> <p>“—Gente brava, amigo. Los tenían bien puestos donde deben de estar. Con los Sangurimas no se jugaba naidien” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 20).</p> <p>3. Incorporación del dialecto local en el narrador culto:</p> <p>“Si ño Nicasio estaba de buen humor, se extendía en largas charlas de su padre con su madre” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 21).</p>	<p>boca es mía. Nací yo. Cuando nací, mi mama me atendió como pudo. Pero, en cuanto se alzó de la cama, fue a ver a mi tío. Lo topó solo. Se acomodó bien. Le tiró un machetazo por la espalda y le abrió la cabeza como coco. Nada más”. (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 22).</p> <p>3. Inclusión en la obra de las creencias populares:</p> <p>“Los montuvios juraban que ño Nicasio tenía firmado pacto con el diablo. (...) Alguno aludía hasta al instrumento del pacto: / —Mi abuelo, que fue sembrador de ño Sangurima en la hacienda, lo vido. Estaba hecho de un cuerno de ternero que no había nacido por donde es de ancer. / —¿Cómo? / —Sí, de un ternero sacado abriéndole la barriga a la vaca preñada... Ahí estaba... Escrito con sangre humana. / —¿De Ño Nicasio? / —No, de una doncella menstruada. / —¡Ah! / —¿Y dónde lo tiene</p>	<p>tenía que hacer era aprovechar esa tradición verbal y plasmarla artísticamente en su obra.” (Robles, ed. de 2008, p. 57).</p> <p>2. Amplio conocedor de la vida del agro montuvio:</p> <p>“De la Cuadra trabaja desde 1927 como abogado en Guayaquil, donde muchos de sus clientes eran montuvios cuyos litigios, historias personales y anécdotas complementaron su imagen de ese pueblo de la costa ecuatoriana al que</p>	<p>“La presencia de lo tremendo y de la tendencia mítica en la obra de madurez de De la Cuadra responde a una toma de conciencia y de protesta por las ingratas y denigrantes condiciones de vida en su país” (Robles, ed. de 2008, p. 56).</p> <p>“De la Cuadra estaba ensayando algo nuevo en lo literario. Esa novedad está claramente sentada en el subtítulo de la obra: «novela montuvia». De la Cuadra anunciaba allí que emprendía el descubrimiento de una forma cuya incitación provenía en buena parte de las prácticas narrativas empleadas por el conglomerado montubio”. (Robles, ed. de 2008, p. 56).</p>		

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Estilo	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
			<p>guardado el documento? / —En un ataúd. En el cementerio del Salitre, dicen. Enterrado. / —¿Y por qué, ah? / —El diablo no puede entrar al cementerio. Es sagrado. Y no le puede cobrar a ño Sangurima. Ño Sangurima se ríe del diablo. Cuando va por su alma, le dice: «Trae el documento pa pagarte». Y el diablo se muerde el rabo de rabia, porque no puede entrar al camposanto a coger el documento. Pero se desquita haciendo vivir a ño Sangurima. Ño Sangurima quiere morirse pa descansar. Ha vivido más que ningún hombre de estos lados. El diablo no lo deja morir. Así se desquita el diablo...». (De la Cuadra, ed. de 2004, pp. 27 y 28).</p>	<p>ya había conocido de chico en las excursiones</p> <p>que hacía con su familia al interior del agro costeño (...) Es esa la materia prima de su literatura. Lo que a través del lenguaje jurídico no lograba traducir en justicia lo transformaba en literatura.”. (Nina, 2011, pp. 35 y 36).</p> <p><b>3. Militante de izquierda:</b></p> <p>“Cuando en mayo de 1926 se funda el Partido Socialista Ecuatoriano, De la Cuadra es uno de los primeros afiliados” (Nina, 2011, pp. 35 y 36).</p>	<p><b>2. Narrador representante de lo estándar; diálogos representativos de lo popular:</b></p> <p>“Lo popular y lo oral se intensifican cuando se relaciona algo sobrenatural que nadie en el relato puede sustanciar con datos empíricos de ninguna índole. En tales ocasiones, el narrador no es el único que casi se esfuma, sino que incluso los personajes que rememoran, por mucho que se advierta su presencia, pierden toda identidad, asumen las cualidades de un narrador «coral», anónimo”. (Robles, ed. de 2008, p. 56).</p>	

Línea social / Texto analizado	ELEMENTOS INTERNOS DEL DISCURSO			ELEMENTOS EXTERNOS DEL DISCURSO		
	Género y subgénero	Estilo	Modelo colectivo	Negociación	Crítica académica	Difusión no académica
					<p>3. Autor realista en lo externo e interno del ser humano:</p> <p>“La más grave censura, pues, que puede hacerse a la literatura treintista es la de que, debido al natural deslumbramiento de la parte terrible que de la verdad descubriera, no llegó a ser todo lo realista que pretendió: le faltaba, a más de la externa, la de adentro. De los escritores de entonces, Cuadra es, no haya duda alguna, el que penetró más en la vida interior de sus personajes. Fue por eso, el mayor de los cinco...”</p> <p>(Pareja Diezcanseco, 1958, p. 230).</p>	

*Elaboración propia*

## **Interpretación del autor en *Los Sangurimas*:**

a) *Campo social*: *Los Sangurimas* constituye una obra de construcción muy original. El rasgo más sobresaliente de esa construcción es que para desarrollar el aspecto artístico de la novela el autor toma elementos populares de la cultura del país. Es decir, esta novela es una obra artística construida a partir de fragmentos de lo local, de lo nacional y regional. De esa forma constituyó una manera de reacción ante la influencia del arte extranjero. Las constantes relaciones entre los preceptos foráneos de arte y los preceptos locales hacen que ese sea el campo social en el cual destaca la novela.

b) *Género y subgénero*: La obra responde a una secuencia narrativa de acontecimientos en un desarrollo temporal, por lo cual pertenece al género narrativo. Debido a la brevedad de la misma el subgénero dentro del cual puede ser clasificada es el de la novela breve. Además, dentro de la corta extensión de la obra profundiza en el tema central (la vida del agro costeño) de manera apropiada, por eso también puede catalogarse como novela breve y no como cuento.

c) *Estilo*: Únicamente para este caso se realizó un cambio en la ficha de análisis: en lugar de escoger analizar el tono se escogió el estilo puesto que este es un rasgo más sobresaliente que el tono dentro de los varios aspectos formales internos a la obra. El estilo corresponde a la elección de un registro por parte del autor para escribir la obra, la elección de un nivel del lenguaje, del léxico, etc.

Dentro del estilo usado en *Los Sangurimas*, se encontró que siempre que aparecen los diálogos se usa un registro coloquial y un nivel del lenguaje en muchas ocasiones vulgar; el lenguaje vulgar se manifiesta en las constantes deformaciones del idioma que hacen los actantes (decir “naidien”, por ejemplo). Ese registro es usado por el autor para representar de manera realista el habla popular de los ecuatorianos y no disfrazarla en un registro estándar que no

corresponde a la oralidad del agro montuvio, que es en realidad el colectivo protagonista de la obra.

En cambio, el registro se vuelve formal y el nivel de lenguaje asciende a literario cuando se trata de la figura sobria del narrador (figura sobria porque está alejada del coloquialismo e informalidad de los actantes). Sin embargo, a pesar de que ese narrador es esencialmente literario, en ocasiones se transgreden los límites entre su registro y el de los actantes, y de pronto se observa que el narrador también está usando dialectos propios de los personajes.

*d) Modelo colectivo:* Esta obra destaca en el modelo colectivo de incluir dialectos locales en la obra literaria. El lenguaje literario es el más elevado en la categoría de los niveles del lenguaje y la inclusión del dialecto en una obra de esta índole puede ser interpretado como una revalorización del mismo, en especial si se toma en cuenta que *Los Sangurimas* es una obra pionera en cuanto a la inclusión de dialectos entre la literatura latinoamericana.

También se inscribe la obra en el modelo colectivo de presentar a la población rural dotada de brutalidad en varias acciones o decisiones. Muchas veces llega a sorprender que los actantes están configurados de tal manera que la violencia llega a parecer natural, una parte más de las costumbres de los habitantes montuvios. Los crímenes abundan en el transcurso de la historia, y lo más curioso es que son crímenes cometidos no precisamente por delincuentes, sino por habitantes comunes.

Por último, la obra se inscribe en el modelo colectivo de la inclusión de creencias populares dentro de ella. Gran parte de la materia prima de la novela es el conjunto de supersticiones, miedos, anécdotas fantásticas, suposiciones, rumores de la población popular. La novela hace uso de la imaginación colectiva y la incluye como una de las partes más representativas de la gente del campo.

e) *Negociación*: José de la Cuadra, en su profesión de abogado, había escuchado un sinnúmero de relatos y anécdotas contados por la gente común. De la Cuadra llegó a fascinarse por todas las historias que había escuchado, y tomó esa tradición oral para construir sus obras literarias. El resultado, sus creaciones, se puede afirmar que es satisfactorio respecto del propósito del autor puesto que las narraciones de De la Cuadra cumplen cabalmente con el cometido de transponer lo oral popular a lo escrito literario.

Otro aspecto relevante de José de la Cuadra es su afiliación política al socialismo. Este aspecto es relevante puesto que fue uno de los axiomas del Grupo de Guayaquil construir literatura social, que manifestara la parte injusta de la realidad que se vivía en Ecuador a inicios del siglo XX. De una manera u otra la militancia política fue importante y frecuente en la vida de De la Cuadra. Sin embargo, en su obra es mucho más discreta la manifestación de la inclinación política.

f) *Crítica académica*: La crítica coincide con el propósito del autor en cuanto *Los Sangurimas* es efectivamente reconocida como una novela construida a partir de elementos locales del agro costeño. La inclusión de esos elementos está perfectamente armonizada con la trama y los momentos narrativos, de manera que todo recurso tiene su razón de ser dentro del texto. Esto constituye al mismo tiempo la novedad que supuso la publicación de *Los Sangurimas*, puesto que empleó los recursos narrativos orales de la gente común para transponerlos a la obra literaria. Los recursos que más destacan son el registro coloquial, la inclusión del dialecto, el relato de anécdotas fantásticas, mitos y leyendas que son parte de la creencia popular.

Por otra parte, dentro de la obra se reconoce también al narrador del texto como partidario de lo foráneo, lo estándar, y a los diálogos y los actantes como representantes de lo local y regional. Esa representación se manifiesta especialmente en el lenguaje; el lenguaje es embajador de la cultura y la identidad dentro de la obra. También existe un contraste entre la imaginación de la

gente común y el narrador formal. Lo local en este caso aparece cargado de fantasía y superstición (lo cual tiene ventajas y desventajas a la vez), mientras que el narrador es un testigo que se limita a observar y describir los acontecimientos, y que se mantiene al margen del imaginario colectivo. Una interpretación que se puede hacer de este contraste está precisamente relacionado con lo local y lo foráneo: lo local se manifiesta en los diálogos, en la tradición oral de la gente; es decir, es en la construcción de los diálogos donde De la Cuadra usa todo el bagaje de recursos narrativos del agro costeño, mientras que lo universal o lo extranjero se manifiesta en el narrador, puesto que usa recursos propios de la literatura occidental.

Por otra parte, también se ha visto en De la Cuadra a un autor muy significativo del realismo social. El mérito que se le concede es el de, además de haber reflejado la realidad externa de las condiciones de vida del Ecuador, incluir las características internas de los habitantes ecuatorianos dentro de su literatura: las actitudes, los comportamientos, la ideología, la cultura, etc. De este modo, De la Cuadra es el autor de un realismo más completo, no sólo basado en el exterior, como afirma Pareja Diezcanseco.

g) *Difusión no académica*: La idea común que se tiene de José de la Cuadra está estrechamente relacionada, en una primera instancia, a la noción de *Los Sangurimas*, su obra más conocida. La segunda noción que puede despertar este autor mediante la difusión no académica está relacionada al realismo social y al Grupo de Guayaquil: es decir, cuando se piensa en De la Cuadra automáticamente se piensa en los propósitos de dicho grupo y su ideología. De manera que no es difícil relacionar al autor con la literatura social de izquierda. Por último, De la Cuadra también es reconocido por haber retratado las costumbres y la vida del agro costeño de manera recurrente a lo largo de su obra.

## Contraste, síntesis y resultados

Las obras sometidas al análisis presentaron diversas semejanzas y diferencias en el tema de estudio propuesto. Al ser cada obra de una época distinta, contando desde el antiguo siglo XIX en el que vivió Montalvo, los resultados obtenidos fueron diversos en ideas y forma. La obra más antigua seleccionada, *El buscapié*, representa una etapa incipiente de la identidad ecuatoriana, basada en la intuición, y en la cual el autor se preocupa mucho por el tema de la extranjería y la diferencia que existe entre naciones que él considera más avanzadas (Europa Central) y la localidad latinoamericana y ecuatoriana. Por lo tanto, a veces es dubitativa la reacción frente a lo extranjero que se percibe en las páginas de *El buscapié*.

El texto subsiguiente, cronológicamente hablando, es *Los Sangurimas*, el cual se ubica en los inicios del siglo XX y es considerado para muchos, dentro de la Generación del 30', como un momento esencial para la historia de nuestra literatura debido a que se empiezan a crear obras sin hacer a un lado la cultura del país, sino incluyéndola, volviéndola materia prima del relato. En esta obra se refleja ya una seguridad por la identidad nacional y las reacciones ante lo foráneo son más claras que en la obra anterior.

El *Boletín y elegía de las mitas* corresponde a una época de renovación también radical en la literatura ecuatoriana, influenciada por el desarrollo de las vanguardias europeas. Este es, quizá, el texto más autónomo de todo el corpus puesto que el autor aparece adueñado totalmente de su texto, a diferencia de Montalvo que trata de imitar estilos extranjeros, o a diferencia de la Generación del 30' que se preocupada demasiado por incluir lo local en la obra. Dávila Andrade muestra una apropiación de ciertas influencias extranjeras, como el surrealismo, de manera que las

domina y utiliza a su antojo; es el modelo de autor que desaparece en la obra para dejar que el lenguaje exista, como lo hizo inicialmente Mallarmé.

Y por último en *El poder del gran señor* se encuentra ya a un país inmerso en el mundo, opinando acerca de un tema político que fue una de las principales luchas ideológicas durante todo el siglo XX. O, más que opinando, tratando de justificar por qué en Ecuador no pudo triunfar la implantación del comunismo. Si bien la manera de cuestionar este aspecto no es propia de una obra de madurez, el propósito hace que se incluya a la novela en una preocupación que surgió a escala mundial.

Por otra parte, la inclusión de varios géneros y subgéneros literarios también ayudó a que la representatividad sea mayor y más diversa. Se trabajó con ensayo, poesía y relato, que son los géneros más leídos y más escritos actualmente. De parte del ensayo se pudo apreciar un texto basado en la expresión del pensamiento; de parte de la poesía se pudo advertir como el lenguaje estético puede transformar cualquier contenido; de parte del relato se pudo notar cómo se incluyen las costumbres y la cultura en las acciones contadas en la historia.

En otro aspecto, cada obra ha sido representativa del campo social para el cual fue seleccionada. *El buscapié* cumplió con representar el pensamiento acerca de la relación y diferencia entre culturas, especialmente entre lo europeo y lo local. *Los Sangurimas* mostró la forma de oposición nacional al predominio de preceptos extranjeros en lo artístico. *Boletín y elegía de las mitas* es considerado un registro de la conciencia histórica que se tiene en el país acerca de la conquista, y también puede tomarse al poema como un registro de la conciencia étnica. *El poder del gran señor* representa una obra que muestra la inclinación política más frecuente entre los escritores ecuatorianos del siglo XX: la inclinación hacia el socialismo y/o el comunismo.

La construcción del autor como entidad interna al texto y no como sujeto dueño de la obra fue una técnica satisfactoria para extraer los registros culturales y sociales que constan en cada obra. En este caso, el autor fue entendido como aquella parte del texto que hace constantes referencias, mediante alegorías, sátiras, metáforas, etc., al mundo real. Es decir, el autor es una entidad que para ser entendido a través de inferencias y asociaciones entre lo que ocurre dentro del texto y el mundo al cual hace referencia. Planteándolo en los mismos términos de Foucault, el autor en este proyecto ha sido percibido como la entidad que cumple la *función* de poner en diálogo los aspectos ficticios de la obra con los aspectos del mundo real.

Por último, vale agregar que el autor es una entidad que debe ser y que *es*, consciente o inconscientemente, construida a partir de elementos externos e internos a la obra. La crítica académica es una gran influencia en la percepción que el lector tiene del autor del texto, así que constituye uno de los principales factores externos que influyen en la percepción del autor. El estilo, el tono y los demás elementos que el autor expresa en la obra para manifestar mejor su postura constituyen los elementos más importantes y útiles para definir al autor basándose en los componentes internos al texto.

## **Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones**

### **Conclusiones**

Las conclusiones más importantes que se pudieron obtener son las siguientes:

1. Las obras seleccionadas para el corpus lograron ser una muestra representativa de la literatura ecuatoriana en cuanto a los períodos, los géneros y la postura nacional frente a la presencia del extranjero.

2. Cada obra del corpus propuesto fue clasificada en uno de los campos sociales más amplios de los que conforman un país. *El buscapié* reveló la noción de cultura; el *Boletín y elegía de las mitas* manifestó la conciencia histórica y su influencia en la etnia; *El poder del gran señor* mostró varios rasgos de la ideología política; y *Los Sangurimas* presentó una visión original del arte, pensada desde la propia identidad nacional.

3. La figura del autor es una entidad textual distinta a la persona real que escribe la obra. Además, es totalmente natural que la persona real no coincida con el autor del texto, porque la construcción del autor depende del lector, no de la voluntad del sujeto escritor, de cómo preferiría ser percibido por el público.

4. La teoría de la muerte del autor fue una herramienta efectiva para interpretar las reacciones de la identidad nacional ante la presencia de elementos extranjeros que han quedado registradas en las obras literarias del corpus propuesto: *El buscapié*, *Boletín y elegía de las mitas*, *El poder del gran señor* y *Los Sangurimas*. La teoría de la muerte del autor resultó útil porque permite establecer una correspondencia entre el universo ficticio de la obra literaria y el mundo real del lector.

5. La distribución de las obras del corpus en campos sociales como cultura, conciencia histórica, política y arte permitió analizar de manera más clara la identidad nacional. Las áreas mencionadas son algunos de los rasgos identitarios más evidentes y básicos que puede tener un país o nación, y por lo tanto sirvieron de manera satisfactoria para realizar el acercamiento a la identidad ecuatoriana en reacción ante lo extranjero.

## Recomendaciones

1. Se recomienda determinar criterios claros y relevantes para el problema de estudio antes de elegir las obras que van a conformar un corpus, de esta manera se podrá lograr que el corpus sea en verdad representativo del fenómeno que pretende investigarse.

2. Se recomienda buscar la opinión hacia lo extranjero en la literatura ecuatoriana desde diversos enfoques; no se puede encontrar lo foráneo indagando sólo en un aspecto social o cultural, sino que hace falta considerar una amplia gama de variables posibles en las cuales puede manifestarse la postura acerca de lo foráneo.

3. Se recomienda que al momento de analizar una obra se prescindan de los datos biográficos de la persona que la escribió puesto que de esa manera se corre el peligro de considerar a la obra como una producción cerrada, unívoca, que se explica en la vida del escritor, lo que contradice la tesis de la muerte del autor, según la cual la obra no responde a una producción alegórica de la vida de un sujeto, sino a la construcción que el lector hace del texto, mediante lo que muestra el mismo texto y mediante una serie de agentes que influyen en la percepción del lector, como la crítica, la publicidad, etc.

4. Se recomienda aplicar la teoría de la muerte del autor cada vez que se necesite una herramienta para inferir las alusiones a la realidad que están implícitas en el universo ficticio del texto literario. De esta manera el lector puede reconstruir la obra desde su propia realidad y contexto.

5. Se recomienda indagar con mayor profundidad, en investigaciones posteriores, otros aspectos de las reacciones de lo nacional ante lo foráneo debido a que es un campo de estudio muy amplio que aún puede producir diversos resultados de distinta índole y que pueden ayudar a construir el conocimiento y la comprensión de la identidad nacional de los ecuatorianos.

## Capítulo VI: Propuesta

### **La muerte del autor aplicada a un corpus de literatura ecuatoriana en busca de la relación entre Ecuador y el resto del mundo**

Para Dostoievski la idea de la identidad nacional era una cuestión inevitable que tarde o temprano cualquier ser humano terminaría por plantearse. Pensaba que era inevitable porque no se puede ignorar todos los rasgos que lo nacional termina por configurar en la forma de ser individual. Reaccionar ante lo foráneo no es sino otra manera de *mostrar*, de *revelar* precisamente esa identidad local. La identidad puede ser aprehendida en la interacción con el otro: es ahí donde se revelan las costumbres, la ideología, la cultura, lo más propio e imprescindible, lo que no se puede y no se quiere cambiar.

Para Levi-Strauss la cercanía de culturas es lo que crea las diferencias en la identidad: cuando un pueblo entra en contacto con otro empieza a descubrir cómo es percibido el mundo por el otro grupo humano, y es en esa interacción donde se afianza la propia identidad porque cada pueblo busca ser único, distinguirse, separarse, no mimetizarse con los demás pueblos, es decir, busca construir una identidad única y propia.

Preguntarse, entonces, por las reacciones de lo ecuatoriano ante lo extranjero no es sino otra forma de preguntarse por la propia identidad, por esa identidad que se revela en la interacción con otras culturas y pensamientos. Hacerse esta pregunta es cuestionarse acerca de la forma de ser del ecuatoriano, porque cuando dos culturas interactúan se produce un contraste entre ellas que

permite visualizar mejor la identidad de cada una. Al analizar la interacción de Ecuador con el mundo también se puede apreciar qué es lo que nos diferencia de los demás pueblos y configura nuestra identidad única.

Ese análisis ha sido llevado a cabo en el tipo de obras que sirven para registrar hechos, pensamientos, sentimientos, creencias y costumbres que son difíciles de aprehender y que por tal razón muchas veces no son tomados en cuenta por la Historia; es decir, se realizó el análisis en obras de tipo literario. Cuando Balzac se propuso elaborar la Comedia Humana quería hacer un retrato de las costumbres y de la forma de ser de toda su época y su país, y Balzac no eligió escribir dicho retrato en libros históricos, sino en literatura, porque este es el tipo de texto más adecuado para registrar las vivencias demasiado sutiles de cada población que no pueden ser registradas en otro lenguaje que no sea el del arte.

La herramienta de análisis más útil para elaborar este estudio fue la teoría del autor tal como es entendido en la contemporaneidad. Barthes, al observar la dirección que tomó el arte en la época contemporánea, llegó a darse cuenta de que la figura del autor es de importancia secundaria; no es ninguna autoridad o dueño de la obra artística, sino que el sujeto más importante de la creación es el receptor de la obra. De ese modo, esbozó un breve ensayo titulado *La muerte del autor*, y con dicho nombre se reconoce hoy en día la tesis de que el autor no escribe la obra, sino el lector.

Esta tesis desemboca en una apertura de análisis y comprensión del texto excepcional: significa darle a la obra artística el estatuto de infinita e inagotable, porque si cada lector crea la obra, el número de creaciones es ilimitado. De este modo una obra no puede ser múltiple sólo en el tiempo dentro del cual se encuentra, sino también en el futuro, cuando nuevos lectores creen nuevas lecturas de ella. Es por dicho motivo que aún hoy en día se puede reconstruir el Quijote y

ponerlo en diálogo con hechos de la actualidad. Dicho de otra forma, con la muerte del autor la obra no es sólo múltiple sincrónicamente, sino que también se vuelve inextinguible.

Como consecuencia de la muerte del autor se desencadena una serie de múltiples lecturas e interpretaciones. Eso quiere decir que el autor es una entidad un tanto incorpórea, abstracta. La gran revolución de pensamiento de esta tesis frente a la crítica clásica precedente se asienta precisamente en ese aspecto: es sorprendente cómo el escritor, que es un sujeto de carne y hueso, que tiene ciertas opiniones y creencias definidas, que es partidario de ciertas ideas concretas y seguras, cuando lanza al mundo su obra, de repente deja de existir, desaparece, deja de ser un sujeto definido, con ideas e intenciones definidas, para volverse aire, arcilla amorfa que debe ser interpretada para tener forma.

La crítica clásica daba demasiada autoridad y demasiada importancia a la presencia o a la existencia del autor, como si la obra fuera su hija o su propiedad, como si la obra fuera un producto basado en él y en su vida. La diferencia con la tesis de Barthes radica en que, según su planteamiento, la obra en realidad no está basada en las vivencias del autor, sino en las del lector, porque es cada lector el que relaciona la obra con su propio mundo, con sus propias ideas; es el lector el que trata de reconocerse a sí mismo en lo que va leyendo, encontrando coincidencias y discordancias.

Aun así, no se puede negar que el autor existe: lo que se afirma es que el autor muere, pero muere para ser resucitado por el lector. El autor es en realidad una entidad que existe, y ese es el planteamiento, en cambio, de Foucault. El autor necesita existir, en primera instancia, para delimitar lo que llamamos obra: en el mundo se escriben un sinnúmero de textos, pero no todos ellos constituyen *obras*, porque una obra es algo escrito por un autor; para que la primera exista debe existir el otro.

De igual manera, el autor sólo puede ser encontrado en una obra: como ejemplificaba Foucault, un contrato tiene un redactor y tiene signatarios, pero dichos sujetos no pueden ser designados como autores. En cambio, el autor de *Otelo* y *Macbeth* sí puede ser designado y reconocido como tal.

Esto se debe a que el autor no constituye una entidad material, corpórea, sino una entidad *textual*, que está delimitada por los textos que llevan su nombre. A este respecto, Foucault hacía la analogía con los nombres propios de la siguiente manera: un nombre propio en el mundo real designa al sujeto que lo posee, pero un nombre de autor es un nombre propio que designa no al sujeto, sino a los textos. Por ese motivo, si hay una alteración en los textos, el nombre de autor también sufrirá alteraciones. Si se descubre que Shakespeare también escribió el Quijote, eso significaría un cambio radical en la concepción del autor, porque la obra ha cambiado, no el sujeto.

Así, en definitiva, el autor es para Foucault una entidad que habita en el límite de los textos y que cumple diversas funciones, como aquella de delimitar la obra. Para elaborar el estudio en el corpus propuesto simplemente se extendió esa teoría, a modo de propuesta, hacia otro aspecto: se planteó que el autor es también la entidad que puede poner en diálogo la obra con el mundo real.

Cuando se lee el texto, de manera inferencial se conoce que el texto representa una alegoría, una metáfora, una sátira, etc., de una realidad efectiva, concreta. El lector sobreentiende que el texto hace diversas referencias al mundo real, debido al presupuesto de que el texto fue configurado por un autor que no sólo quería comunicar una ficción, sino que también tenía una intención de comunicar algo. En el arte más abstracto, para que sea considerado como tal, se presupone que el autor trató de manifestar algo, y la tarea del lector es descubrir qué es ese algo. De lo contrario, no existiría arte u obra.

Asimismo ocurre cuando el lector, guiado por esa presencia “realista” detrás del texto, trata de relacionar la ficción con el mundo. Cuando el lector ha asociado según su criterio esas dos esferas, la real y la literaria, se puede afirmar que ha definido al autor del texto. Especialmente cuando ha encontrado ideología, creencias, una forma de pensar determinada, rasgos individuales, etc.

Porque el autor está compuesto de todos estos factores recién enlistados en la actualidad es entendido como una *postura*; es decir, ser un autor, en la teoría actual, consiste en manifestar, mediante diversas herramientas, una *postura* a favor o en contra de una idea, en defensa o en apoyo de una creencia, enalteciendo o ridiculizando una ideología. De esa manera el autor puede expresarse en el texto y ser aprehendido por el lector.

Siguiendo tales procedimientos se procedió a buscar en el corpus propuesto las opiniones o ideas que hayan quedado reflejadas acerca de la relación entre lo ecuatoriano y lo extranjero dentro de la obra. El corpus propuesto fue el siguiente: a) *El buscapié*, de Juan Montalvo; b) *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade; c) *El señor del gran poder*, de Iván Égüez; y, por último, d) *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra.

Los criterios de selección del corpus estuvieron precisamente relacionados a su aspecto de interacción cultural; es decir, se requirió de textos que opinen de lo nacional ante lo extranjero de manera concreta. Además, dichas opiniones debían estar ligadas a un área social básica, de manera que cada obra, en el orden mencionado, es representativa de las siguientes esferas: a) La noción de cultura y civilización; b) la conciencia étnica y la conciencia histórica; c) la ideología política; y d) la reacción ante el arte extranjero.

Usando las herramientas planteadas por la teoría del autor, los resultados obtenidos clarificaron varios aspectos acerca de la interacción entre lo nacional y lo foráneo.

### El buscapié, de Juan Montalvo. El “nivel de civilización” nacional y extranjero

*El buscapié* es un texto que, por voluntad de su autor, cumple dos funciones al mismo tiempo: es uno de los ensayos incluidos en los *Siete tratados* y es a la vez prólogo de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Se estudió este texto en su dimensión de ensayo, debido a la extensión que posee, a la profundidad de desarrollo del tema, a la variedad de subtemas y a su función estética de expresión.

Foucault planteó que un autor en realidad es un elemento que concilia contradicciones, que arropa varios textos bajo un mismo nombre, que delimita a un conjunto de obras lanzadas al público, formando una agrupación; que define el perímetro de un conjunto de textos producidos, los circunda, los encuadra en un solo grupo. El autor Montalvo es sin duda un nombre que reúne, que cobija a varios textos dentro de una misma identidad.

Una de las mayores temáticas que manifiesta Montalvo a lo largo de toda su obra es la preocupación por la cultura y el desarrollo de lo que el llamaba “civilización” en los países latinoamericanos y en especial en Ecuador. Para Montalvo la palabra *civilización* está asociada con el conocimiento y el progreso, a diferencia de lo que se considera hoy en día que es una civilización: “Conjunto de costumbres, saberes y artes propio de una sociedad humana” (RAE, 2017).

Además de esto, la ideología de interculturalidad transversal a muchas áreas niega que se pueda considerar a un pueblo o país como más *civilizado* porque se ha desarrollado más social, material o culturalmente. O también entra en juego el cuestionamiento de cómo se define lo más desarrollado, cuáles son los criterios o estándares universales para determinar que una cultura está

más desarrollada que otra si, por el contrario, la antropología demuestra que cada cultura es digna como sistema.

Sin embargo, Montalvo, propio de otro tiempo, no duda en calificar de *semibárbaros* a todos los países que no sean Europa Central, especialmente Francia y España, naciones a las cuales él consideraba modelo de cultura. Incluso a los países nórdicos también los considera civilizados a medias o semibárbaros. La consideración es la misma acerca de los países latinoamericanos. En ese sentido, se puede apreciar que para Montalvo hay culturas foráneas superiores, y esta creencia provocará diversos efectos en su obra y pensamiento.

La reacción ante el foráneo que se da entonces en Montalvo es una reacción de humildad y de aprendizaje, como si culturas extranjeras de Europa Central fueran el modelo a seguir. Esto se puede advertir, por ejemplo, en el tono con el cual se desarrolla la obra de *El buscapié*. El tono que predomina es un tono de humildad y disculpa: “Dame del atrevido, dame, lector del sandio (...) Dame también del loco, y cuando me hayas puesto como nuevo, recíbeme a perdón, y escucha” (Montalvo, ed. de 1970, p. 231); de esta manera es como empieza el texto.

Lo llamativo es que este tono de disculpa o humildad se debe a que Montalvo parece dirigir su texto específicamente hacia un público europeo, no hacia un público local o regional. Otra forma de comprobar este aspecto se da en las incontables comparaciones que Montalvo hace de escritores y artistas de Europa y el resto del mundo, dejándolos retratados como superiores a los del viejo continente:

¡El lenguaje! Nadie ha podido imitar el de Cervantes ni en España, ¿y no es bueno que un americano se ponga a contrahacerlo? ¡Bonito es el hijo de los Andes para quedar airoso en lo mismo que salieron por el albañal ingenios como Calderón y Meléndez! (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).

Estas comparaciones son frecuentes también entre españoles, especialmente, y el resto del mundo.

Ahora, como se dijo, Montalvo consideraba a España y Francia como modelos superiores de nación, así que por ese motivo siente una especie de timidez al presentar un libro que es imitación de uno de los frutos más excepcionales de la cultura española: el Quijote. Respecto a este punto, Montalvo tiene todo el derecho de sentir dicha timidez, pero lo curioso es el enfoque del texto hacia un público exclusivamente europeo: ¿qué pensaba de los demás lectores?, pues el tono manifiesta una preocupación constante por el recibimiento europeo de su texto.

Sin embargo, Montalvo no parece haber terminado ahí su cuestionamiento acerca de las jerarquías culturales entre Europa y América Latina (incluido Ecuador, desde luego). Su inquietud va más allá, y si hay algo que debe serle reconocido a Montalvo es un ánimo incansable de búsqueda por una identidad latinoamericana propia, autónoma; una identidad que empezara a deslindarse de lo europeo.

Hay un caso, que es frecuente, en el cual el tono del texto no cae en la humildad o en la disculpa, y en el cual el autor parece mostrarse muy seguro y firme: cuando se expresa la valoración romántica de América Latina. Montalvo, de forma recurrente, menciona varios aspectos románticos en los cuales Latinoamérica es superior a Europa y al resto del mundo.

El primero de ellos es la naturaleza. Es parte del Romanticismo la enajenación por la naturaleza exótica y salvaje, y de hecho el término “Romanticismo” viene del sentimiento de contemplación solitaria de dicha naturaleza exótica. Montalvo considera que no hay nada superior a la naturaleza latinoamericana, en especial por los Andes, y su tono se vuelve muy firme cuando halaga la flora y fauna indómitas de América Latina:

El espectáculo de las montañas que corren a lo largo del horizonte, y obscurecen la bóveda celeste haciendo sombra para arriba; los nevados estupendos que se levantan en la Cordillera, de trecho en trecho, cual fortificaciones inquebrantables erigidas allí por el Omnipotente contra los asaltos de algunos gigantes de otros mundos enemigos de la tierra (...). (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).

El otro aspecto romántico frecuentemente resaltado por Montalvo es el del sentimiento. Para él, el habitante latinoamericano destaca en sus facultades de valentía y coraje, en su osadía, en su intrepidez, en su sinceridad, en un conjunto de características sentimentales mediante las cuales Montalvo intenta darle estatuto, respeto y autonomía:

La naturaleza prodiga al semibárbaro ciertos bienes que al hombre en extremo civilizado no da sino con mano escasa. La sensibilidad es suma en nuestros pueblos jóvenes, los cuales, por lo que es imaginación, superan a los envejecidos en la ciencia y la cultura. (Montalvo, ed. de 1970, p. 258).

Incluso, en este fragmento citado, se considera románticamente *superior* al latinoamericano frente al europeo. En otra parte del texto se expresa así:

“(...) la sensibilidad, que embebiéndose en un objeto, da nacimiento al amor; la facultad de gozar de las bellezas físicas y morales, y de ver por detrás de ellas el principio creador de las cosas; la tendencia a la contemplación, cuando, engolfados en una vasta soledad, clavamos los ojos y el pensamiento en la bóveda celeste; la correlación inexplicable con los seres incorpóreos que andamos buscando en el espacio, las nubes, los astros; el cariño inocente que nos infunden las estrellas que resplandecen y palpitan en la alta obscuridad, cual serafines recién nacidos a quienes el Sacerdote del universo da el bautismo de la bienaventuranza eterna; éstas y muchas otras componen la ciencia de los que no saben aún la aprendida en la escuela de una larga civilización”. (Montalvo, ed. de 1970, p. 259).

Es claro en ambos fragmentos el propósito de vindicación romántica del habitante de Latinoamérica.

Sin embargo, a pesar de toda esa valoración, para Montalvo siguen siendo semibárbaros los habitantes del Nuevo Mundo. El problema es que él toma como medida de “civilización” lo europeo central, de modo que si algo no se ajusta a ese modelo pierde como civilización. Por ese motivo, muchas veces se siente intimidado o superado. Pero no necesariamente lo europeo central significa civilizado, de manera que si América Latina y Ecuador no se ajustan precisamente a todos esos parámetros no pueden catalogarse como menos civilizados o desarrollados.

¿De dónde nace, entonces, esa visión del desarrollo cultural que tenía el ambateño? Montalvo afirma claramente en *El buscapié* que el criterio que define el nivel de civilización de un pueblo es el arte; mientras más desarrollado está el arte, más desarrollada está una nación. De manera que, al parecer, sigue la definición de Kant de que cultura es el fin de la naturaleza, cultura es la transformación de la naturaleza para acoplarla al ser humano.

Dicha definición es europea puesto que para los pueblos amerindios la cultura estaba íntimamente relacionada con la naturaleza, sin darle fin, sin transformarla para acoplarla a lo humano, sino que entendían a la cultura como una armonía con el entorno natural.

En cualquier caso, la visión de Montalvo explica, en parte, el cambio de rumbo de la ideología americana, aceptando el modo de pensar europeo y por lo tanto su concepción de la cultura, ya que hoy en día eso se acepta como desarrollo: el fin de la naturaleza para beneficio del ser humano, y se ha perdido la cosmovisión amerindia de que para ser desarrollados no hace falta darle fin a la naturaleza o transformarla, sino que sólo es necesario estar en armonía con ella.

Boletín y elegía de las mitas, de C. D. Andrade. La presencia histórica del extranjero

El famoso *Boletín y elegía de las mitas* apareció por primera vez en 1959 como fruto de un concurso en el cual participó César Dávila Andrade y en el que obtuvo el segundo lugar. Respecto a este poema se encontraron especialmente dos aspectos llamativos: el tratamiento a la cuestión de la “raza” o etnia, y el tratamiento de lo histórico.

En una primera instancia, el tratamiento hacia la raza mostró tres tonos de contrastes muy marcados: el primero, el más frecuente, es un tono de lamentación abundante hacia las desgracias, sufrimientos y muertes de la etnia indígena; los fragmentos en los que se mantiene este tono son los más abundantes del texto. Como ejemplo cabe esta mención de una muerte indígena:

Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán,  
y con él, al obraje de Chillos,  
a través de zanjas, piedras, zarzales, lodo endurecido.  
Llegando al patio, rellenáronle heridas con ají y con sal,  
así los lomos, hombros, trasero, brazos, muslos.  
Él, gemía revolcándose de dolor: ‘Amo Viracocha, Amo Viracocha’.  
Nadie le oyó morir.

(Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 121).

Esta constante lamentación hace que en efecto la obra quede clasificada, como su título lo indica, dentro del subgénero lírico de la elegía.

Por otra parte, el segundo tono muy marcado respecto a la etnia es un tono de dignidad, pero este tono aparece *sólo cuando se mencionan los nombres indígenas*. Al mencionar los nombres y apellidos indígenas la voz lírica asciende, se vuelve soberbia, orgullosa, firme. Esto se puede comprobar muy claramente al inicio y al final del poema, con las respectivas enumeraciones de los apellidos y nombres que se hace en cada segmento. En el inicio se lee así, por ejemplo:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.

(Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 115).

Con este tono de dignidad, y con ciertas interpretaciones del contenido, se puede percibir cómo el poema constituye una reivindicación, una revalorización de la etnia indígena, que antes fue maltratada, tratada injustamente, incluso torturada, pero que *ahora* regresa con más dignidad y valor, con orgullo de sí misma, tal como consta en el final del poema.

En este sentido, además de un contraste entre los tonos, también se puede apreciar un contraste entre las épocas: en la época antigua de la conquista, en el pasado, el tono hacia la etnia indígena es de lamentación y sufrimiento; pero en el presente, en la época actual, el tono hacia la misma etnia es de orgullo y seguridad. Es decir, el poema es una reivindicación en el presente de lo que antaño sufrieron los amerindios a manos de los conquistadores.

Por último, el tercer tono que contrasta notablemente con los demás es el tono que guarda el texto hacia los extranjeros: claramente en el texto, el extranjero está unido a la figura de la conquista, y con ella, a la figura del maltrato, de la injusticia, de la ambición, de la explotación, de la muerte y el dolor. Es por ello que el tono que predomina cada vez que se menciona a un extranjero es de encono, de animadversión, o también un tono de ironía, como la ironía que se muestra hacia la religión católica, la religión de los conquistadores:

A ti, Rodrigo Núñez de Bonilla.  
Pedro Martín Montanero, Alonso de Bastidas,  
Sancho de la Carrera, hijo. Diego Sandoval.  
Mi odio. Mi justicia.

(Dávila Andrade, ed. de 2015, p. 123).

Es interesante como la voz lírica rechaza a todo lo que sea extranjero por su relación con la conquista y el maltrato de los españoles. Como se mencionó anteriormente, se rechaza a la religión, por ejemplo, simplemente por ser foránea, porque ha llegado a *usurpar* (de acuerdo al texto) el sitio que antes le correspondía a la religión local.

En todo caso, el texto construye un concepto de etnia no basado precisamente en los rasgos culturales, en los rasgos raciales, en el idioma o el arte, sino basado en la *historia*. La etnia, de acuerdo al poema, es, más que nada, una construcción histórica.

Este otro aspecto, el histórico, es sumamente importante dentro de la interpretación del texto, y es el segundo campo con especial atención dentro del estudio realizado. Tal vez pueden surgir problemas con el tratamiento de la historia que hace el poema. Esos problemas están relacionados con el carácter referencial del texto y con su carácter lírico. Es decir, si este es un texto lírico, no se puede leer como texto *referencial*.

Estos problemas de lectura pueden darse en gran medida por la enorme difusión no académica que ha tenido el *Boletín* desde su publicación. Ha sido adaptado innumerables veces a un sinnúmero de obras de teatro, monólogos, musicales, etc. La pregunta que cabe realizarse aquí es entonces cuán preparado está el receptor para interpretar literatura. El aspecto clave para recibir la obra es empezar por comprender que no se está frente a una fuente efectiva de información histórica, sino ante una *interpretación* de un autor literario, y, más que eso, frente a una *transformación estética*.

Todo, absolutamente todo detalle histórico dentro de la obra fue transformado por Dávila Andrade para fines estéticos, incluso los nombres, que aunque son reales, aunque pertenecieron a personas que en verdad vivieron, dentro del poema cumplen una función onomatopéyica, por el

orden en el cual aparecen, por la fuerza que pueden evocar al leerlos o al pronunciarlos, o por otros motivos de tipo lírico.

Sería una equivocación, entonces, tomar a este texto como una expresión fuera de su campo lírico. Es decir, sería más apropiado tomarlo como una *elegía* que como un *boletín*.

Y además de su carácter estético, no debe ser tomado como un texto con función referencial porque como texto poético cumple su cometido, no así como texto de divulgación histórica, campo en el que presenta diversas debilidades. Como texto histórico es un texto pobre; sólo posee tema o tópicos, casi no posee rema o adición personal de la visión del autor. El tópico histórico es un conjunto de visiones superficiales muy repetidas en el conocimiento común de esa parte de la historia ecuatoriana: el reclamo a los españoles por la toma del oro, la visión de la conquista como una usurpación, los reclamos por los tratos injustos, etc. El rema es poético en cambio, es lírico; como texto poético posee tema y rema; como poema es una *innovación* literaria.

*El poder del gran señor*, de Iván Égüez. La reacción política frente a la gran duda del siglo

XX

La novela breve *El poder del gran señor* es una obra publicada casi a fines del siglo XX, después de que varios intentos del comunismo como modelo político hubieran fracasado tanto a nivel mundial como a nivel nacional. La novela no es más que una escenificación caricaturesca acerca de este tema: intenta explicar por qué el comunismo no pudo triunfar en el Ecuador.

Se menciona que es una escenificación caricaturesca de la situación política del país por varios aspectos, como el hecho de que el narrador es un Cristo de madera que es llevado a todas partes y que habla como el más local de los quiteños; además, el estilo es jocoso, y al leer la

descripción que se hace de los actantes se viene inmediatamente a la cabeza las caricaturas o parodias políticas de los periódicos.

Sin embargo, el hecho de que el autor haya elegido este estilo para representar su visión no lo justifica o exime de todo lo que la obra pueda transmitir; no es un estilo que permita lavarse las manos y justificarlo todo mediante la excusa de ser caricatura, sátira o humor. Todo humor transmite algo implícito, y el humor de mejor calidad es el que más razón tiene en el contenido implícito que pueda evocar.

Relacionado a este aspecto se podría juzgar la caricaturización que se hace de la izquierda y la derecha, que es una parodia que no transmite más que visiones estereotipadas de ambos bandos:

“(…) no sé qué demonios pasaba en los campos y en las calles. Las gentes se habían dividido en colorados y azules. (…) Al comienzo no comprendí por qué se peleaban entre iguales, pues a primera vista sólo se notaba que ambos bandos eran pobres, gentes sin menú. Pero al poner más atención, cualquiera se daba cuenta de que entre los pañolones azules había una que otra manta de señora y una que otra sotana azuzando en nombre de Dios. Entre los contendientes vi, del lado de los colorados, a muchos de la parroquia, a Pedro Agual y a sus guaguas, al zapatero, a los indios cargadores, aguadores y barrenderos. Entonces, cuando el Prior dijo que los azules estaban conmigo, entre mí dije que no por eso yo tenía que estar necesariamente con ellos”. (Égüez, 1998, p. 102).

En este pasaje se puede advertir cómo, para el autor del texto, lo que hace que alguien sea del capitalismo es la riqueza y el pertenecer al clero, y lo que hace que alguien pertenezca al comunismo es la pobreza y el carácter de pertenecer al “pueblo”, de ser “popular”. Dicho pasaje es útil para justificar la afirmación de que la obra es una parodia superficial: nunca llega a la

cuestión central que separa al comunismo y al capitalismo, sino que se enfoca en estereotipos de carácter secundario.

Por otra parte, aparece la caricaturización de la figura extranjera, representada en el *gringo* miembro de los del Gran Poder:

“Haciéndome el sordo empecé a enterarme del rollo: el gringo era uno de esos filántropos que vienen a ofrecer becas o a dar, sin que nadie les pida, trabajo voluntario. Este llegó como generoso entrenador de básquet. Poco a poco fue sabiéndose que, a más de su asesoría para meter la bola en el cesto, era un erudito en el pasado religioso de los villaltareños pues, cuando estudiante de verano, había quemado aquí sus pestañas en los archivos de los conventos, bibliotecas y museos. Precisamente en una de esas husmeadas dio con mi pista. Así que toda la vaina que pensaban armar conmigo era pura idea de él”. (Égüez, 1998, p. 106).

Se puede extraer dos referencias de la caricatura mencionada, aun dejando a un lado el carácter simplista de la parodia, que se basa en un estadounidense que ha llegado a Ecuador en una misión secreta disfrazado como entrenador de básquet. La primera referencia es que EE. UU. ha enviado gente a Ecuador con intenciones secretas poco benévolas y la segunda es el poder que el extranjero tiene sobre los locales, pues el jefe de la misión.

En la novela reluce la presencia del *gringo* como el eje de la confabulación masiva para echar a los comunistas. Es el centro del plan, el motor. Esto da a entender que la potencia extranjera (EE. UU.) no sólo está asentada en el Ecuador, sino que tiene el poder para operar a su antojo en este país, manipulando los otros poderes propiamente nacionales: el clero, el ejército, la burguesía.

Esta teoría conspirativa parece muy precipitada en un inicio, pero alguna vez tuvo en realidad la aprobación popular, probablemente debido que Estados Unidos en efecto realizó

intervenciones en otros países latinoamericanos durante el siglo XX para satisfacer sus intereses. Sin embargo, aun así es una afirmación que carece de fundamento histórico o evidencias.

De igual forma, es recurrente que la novela se base en creencias populares sin un sustento de carácter documentado o histórico, sino en una historia “de oídas”, de rumores, de lo que circula entre la gente y que no se somete a verificación o comprobación. En este sentido, en verdad se puede afirmar que es una obra hecha por el pueblo y para el pueblo.

Debido a esta constante falta de rigurosidad en el tratamiento de la Historia la obra se convierte poco a poco, a medida que avanza la lectura, en una muy representativa acumulación de estereotipos (representativa de los estereotipos ecuatorianos acerca de las corrientes políticas).

Otro de los juicios más recurrentes es la indulgencia que se tiene hacia todas las personas de clase baja. Existe un pasaje de la obra en la que varias personas de clase media o clase baja acuden ante el Cristo de madera protagonista de la historia para contarle sus problemas. Al final de las entrevistas, la figura expresa esta sentencia: “Gente linda que no tiene otro fluir que el de la vida. Nada extraordinario que no sea su cotidianidad. Es el verdadero pueblo de Dios” (Égüez, 1998, p. 168).

En dicho pasaje, y después de dar lectura a los problemas que cuenta la gente, se puede percibir cómo de cierta manera muy escondida el texto favorece y perdona sin escrúpulos cualquier acción que cometa alguien del “pueblo”. Cabría cuestionarse, en ese sentido, cómo juzgaría el texto los mismos actos si hubieran sido cometidos por personas de clase alta; en tal caso, probablemente, ya no hubiera existido la misma indulgencia en extremo paternalista.

De esta forma, la obra crea la sensación o el ambiente de protección y beneficencia a toda persona perteneciente al “pueblo”, sin tomar en cuenta, para juzgarlos, otros factores de carácter

moral, ético, intelectual, cultural, artístico, etc. Así, el autor cae en una especie de victimización de las personas pobres sólo por ser pobres: lo que se hace es una especie de generalización hacia la clase baja, cuando en realidad en toda clase social hay defectos y virtudes.

Esta protección paternalista recuerda a una postura contra el humanismo formulada ya hace mucho tiempo: Sartre se oponía en *La náusea* a la idea de que alguien pueda ser humanista sustentándose en el pensamiento de Kierkegaard de que no se puede amar lo universal sino sólo lo individual. Es decir, no pueden existir humanistas porque nadie puede *amar* a toda la especie humana ya que cada individuo puede, o bien despertar simpatía, o bien despertar repudio.

Ocurre lo mismo en el caso de *El poder del gran señor* y la gente de clase baja: el autor se ha convertido en un humanista que ama universalmente a las personas pobres, sin tomar en cuenta los rasgos individuales y los demás factores además de la conmiseración que siente hacia su escasez económica.

La duda que surge entonces es qué tipo de interpretación se le está dando al comunismo y a las teorías de Marx, debido a que el efecto político que se puede concluir de la obra es el deseo de un Estado que favorezca a los pobres más que a los demás, cuando la función del Estado, como se la comprende actualmente y desde los postulados de Spinoza, es la protección del individuo en general, independientemente de su nivel económico.

Por último, valdría recalcar que la obra constituye una especie de explicación acerca de por qué el comunismo no pudo instaurarse en el país. La herramienta que usa el autor para explicar y defender a esta ideología es la caricatura y muchas veces la sátira y la ironía. Sin embargo, es un humor basado en una acumulación de estereotipos que no pueden desencadenar verdaderos cuestionamientos acerca de la injusticia o justicia de los sistemas políticos expuestos.

Como se mencionó antes, la novela gira en torno al tema de que el comunismo fue desprestigiado debido a las creencias religiosas, debido a las conspiraciones de EE. UU., debido al poder de la burguesía que controlaba los medios de comunicación y por culpa de los militares. Todos estos elementos constituyen, en cambio, más que parte del conocimiento popular y de su forma de explicar las cosas, constituyen una especie de *vox populi* académico. Son elementos superficiales que se toman en muchas ocasiones para dar explicación, figurando mucho “conocimiento académico”, a los cambios que sufre el mundo.

Reuniendo todos estos aspectos, se puede afirmar entonces que la novela pasa de ser una caricatura a convertirse en la falacia del hombre de paja, dado que se estereotipa a la ideología contraria del capitalismo para desprestigiarla y no se toca la cuestión central de la confrontación entre dicho sistema y el comunismo, la cual, por ejemplo, se menciona de manera más aproximada en un diálogo fugaz de *Polvo y ceniza*, cuando el padre de Naún Briones le dice a su hijo: “Tener algo es merecerlo”, y Naún contesta: “Nadie merece no tener nada”.

Este efímero diálogo, de importancia más que fugaz dentro de *Polvo y ceniza*, puede conmover más al debate que la serie de estereotipos expuestos en *El poder del gran señor*.

### Los Sangurimas, de José de la Cuadra. La reacción nacional al arte

*Los Sangurimas* es una novela sumamente original para la época en la cual fue escrita. El rasgo más sobresaliente de su construcción es la inclusión en lo literario de los elementos populares del país, especialmente el lenguaje. El lenguaje es uno de los rasgos más representativos de una cultura y dentro de la novela cumple ese cometido de representar lo local dentro de la obra.

La novela está construida a partir de fragmentos de la cultura local, nacional, en una época en la que se tenían modelos de construcción artística influidos principalmente por corrientes

extranjeras. En esta novela lo que se buscó es por fin lograr un arte autónomo, propio, que revelara efectivamente la identidad del Ecuador.

Dentro de los niveles del lenguaje, el nivel literario es el que tiene más prestigio y estima; es el nivel más alto que se puede alcanzar. Por otra parte, el nivel vulgar es el más bajo, es la deformación del idioma, la ruptura de lo que se considera correcto, decir expresiones como “haiga” o “naidien”. Resulta toda innovación, pues, que se junten ambos niveles, que en una obra literaria exista lenguaje vulgar.

Esta es la innovación de De la Cuadra y de la Generación del 30’, marcando así un punto de quiebre en la historia de la literatura nacional. Incluso se habla también de influencia de esta generación a nivel latinoamericano.

La forma de utilizar el lenguaje está dada de la siguiente manera: el narrador es muy sobrio, utiliza un estilo muy cuidado o muy formal, y en ocasiones usa cultismos o un léxico muy amplio: “Tenía el pelo azambado, revuelto en rizos prietos, como si por la cabeza le corriera siempre un travieso ciclón; pero era cabello de obra fina, de un suave color flavo, como el de las mieles maduras” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 19).

Este narrador hace contraste con el estilo popular que usa la gente común, los *montuvios*. Dicho estilo se manifiesta especialmente en los diálogos: “—Mi mama no era así don cojudo. Mi mama era, de otro palo. De a veras no quería. Pero usted sabe que la mujer es frágil” (De la Cuadra, ed. de 2004, p. 21). En este caso, se observa cómo el autor incluye elementos del nivel vulgar del lenguaje y también del dialecto local en la obra.

Pero la inclusión de lo local en el lenguaje es uno de los aspectos más evidentes. Existen otros más sutiles que Humberto Robles, un excelente crítico de De la Cuadra, detalla también de la siguiente forma:

“De la Cuadra relata la historia de la familia Sangurima distanciándose, en parte, de reconocidos procedimientos narrativos de Occidente. El uso de fragmentos, de una voz colectiva, de fórmulas orales, de leyendas y hazañas, de elementos monstruosos y extraordinarios, y de lo real maravilloso remiten al lector a recursos narrativos que son práctica común dentro del conglomerado montubio”. (Robles, 2004, p. 10).

Volviendo al análisis del lenguaje, en casi todos los diálogos lo que predomina es el dialecto montuvio. Sin embargo, progresivamente el narrador de la obra, aquel que usa el lenguaje “correcto” y adornado, de repente empieza a utilizar ciertas formas locales, ciertas expresiones propias de los actantes, que representan el otro extremo del lenguaje, el “incorrecto” y vulgar.

Es decir, De la Cuadra no abandona del todo las formas extranjeras en el estilo. Lo que se aprecia es más bien que su inclusión de lo local es progresiva, mediante la *aceptación* que hace el narrador de los dialectos y las expresiones montuvias, de manera que empieza a usarlas él también, que es representante del nivel literario del lenguaje: el máximo nivel.

Otro rasgo que configura también esta fusión es que lo local termina por absorber, *como un matapalo*, a lo extranjero. En muchas ocasiones la presencia de lo local es abrumadora y está compuesta de tal manera que es lo que más resalta de la obra, es lo más característico. De la Cuadra quiso unir en una sola obra lo extranjero y lo local, pero haciendo resaltar lo último, porque dentro de la novela predomina lo oral, los diálogos, y ese es el aspecto que más llama la atención.

De ese modo De la Cuadra construía una obra con estilo propio. Esa fue su manera de reivindicar lo nacional en el campo del arte, tan intervenido por modelos foráneos.

Por último, también vale agregar que esa contraposición entre narrador culto y diálogos coloquiales también recuerda al estilo de *Cien años de soledad*, por lo que se podría hablar de una influencia más de *Los Sangurimas* en dicha obra y en otras de la narrativa latinoamericana.

### Contraste y síntesis final

Adoum afirmaba en *Ecuador: señas particulares* que la identidad nacional no es algo estático, sino que la identidad siempre es un concepto en perpetua construcción. La idea de lo nacional es cambiante, varía con el tiempo y con las transformaciones que sufre un país. En el presente ensayo se han tratado de recoger varias visiones al respecto de esta cuestión ante la presencia del extranjero. Los textos utilizados para el corpus pertenecen a los siglos XIX y XX y la interpretación realizada ha sido enfocada en relacionar dichos textos con la actualidad. De esta forma, se ha hecho un recorrido diacrónico —también— acerca de las diversas perspectivas que ha despertado la presencia de lo foráneo en diversos escritores nacionales.

Así, Montalvo es uno de los representantes del importante cambio de ideología desde lo amerindio hacia lo europeo, de donde proceden la mayoría de concepciones culturales-filosóficas que predominan en la actualidad en el país. Pero Montalvo es también uno de los primeros pensadores en cuestionarse y en buscar dónde reside esa esencia propia, local, que nos diferencia de los extranjeros.

César Dávila Andrade muestra cómo la cuestión de la etnia indígena y de la etnia blanca están ligadas íntimamente con el recuerdo histórico de lo ocurrido en la conquista. De esa manera, la etnia en el país pasa a ser más que un concepto configurado por características culturales,

lingüísticas, raciales, sino también por la historia. Sin embargo, Dávila Andrade es poeta y debe ser leído como tal, no como una fuente histórica.

Égüez muestra algunas de las interpretaciones hacia las corrientes —diseñadas en el extranjero— del comunismo y el capitalismo. Sin embargo, lo que muestra la obra *El poder del gran señor*, aunque no lo quiera, es cómo se deforma en el territorio de lo popular lo postulado en el campo académico o filosófico, cayendo recurrentemente en la falacia del hombre de paja para rebatir ideas contrarias.

De la Cuadra, en cambio, es un autor monumental que creó literatura usando lo cotidiano y lo popular; un autor que de esa manera reivindicó a una facción olvidada sin merecerlo. Su procedimiento consistió en recuperar varios elementos muy sutiles de las formas narrativas montuvias y especialmente del lenguaje. Sin él, no es posible delimitar cuánto de lo propio se hubiera perdido. Su obra es una reacción nacional a la idea de que sólo se tomen modelos artísticos configurados en el extranjero.

Todas estas formas de pensamiento representan a gran escala varias ideas esparcidas entre nuestra historia y entre nuestra vida cotidiana. La serie de reacciones nacionales ante lo foráneo no han sido cubiertas en su totalidad puesto que sería imposible lograrlo a causa de todas las transformaciones que sufre ininterrumpidamente un país y su modo de pensar y de vivir.

Sin embargo, se ha realizado un acercamiento a las áreas más amplias que conforman una nación. Y si ninguna temática puede ser estudiada en su totalidad, entonces el caso de esta investigación necesita más paciencia todavía. Paciencia para descubrir los límites de lo nuestro y de lo ajeno, y nuestra relación con el resto del mundo.

## Referencias bibliográficas

Adam, J.-M. (2005). Punto de vista. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 478-479). Buenos Aires: Amorrortu.

Adoum, J. E. (2000). *Ecuador: señas particulares*. Quito, Ecuador: Eskeletra.

AGON. Grupo de estudios filosóficos. (2017). *Cronología de la vida y obra de Fiódor Mijailóvich Dostoievski*. Recuperado el 01 de agosto de 2018, de AGON. Grupo de estudios filosóficos.:

[http://agonfilosofia.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=53:cronodvida&catid=17&Itemid=16](http://agonfilosofia.es/index.php?option=com_content&view=article&id=53:cronodvida&catid=17&Itemid=16)

Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.

Asamblea Constituyente de Ecuador. (20 de octubre de 2008). Constitución de la República del Ecuador. Montecristi, Manabí, Ecuador.

Asamblea Nacional del Ecuador. (2008). Constitución de la República del Ecuador. Ecuador.

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65 - 71). Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid, España: Editorial Losada.

- Beacco, J.-C. (2005). Lector. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (pág. 345). Buenos Aires: Amorrortu.
- Benedict, A. (1993). *Comunidades imaginadas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Branca-Rosoff. (2005). Condiciones de producción. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 108-110). Buenos Aires: Amorrortu.
- Castro, M. (2016). *El sentido de la territorialidad en Ecuador amargo de Jorge Enrique Adoum (Tesis de maestría)*. Obtenido de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/10342>
- Centro Virtual Cervantes. (Sin fecha). *Intertextualidad*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)
- Centro Virtual Cervantes. (Sin fecha). *Lingüística de corpus*. Recuperado el 02 de agosto de 2018, de Centro Virtual Cervantes: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/linguisticacorpus.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/linguisticacorpus.htm)
- Charaudeau, P. (2005). Género de discurso. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 285-288). Buenos Aires: Amorrortu.
- Dalmaroni, M. (2005). Historia literaria y corpus crítico. *BOLETIN/12*. Obtenido de [www.celarg.org/int/arch\\_publici/dalmaroni\\_\\_b\\_12.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/dalmaroni__b_12.pdf)
- d'Arcy, H. (1961). El arte como elemento de vida. *El correo (UNESCO)*, 5-23.
- Dávila Andrade, C. (ed. de 2015). Boletín y elegía de las mitas. En C. Dávila Andrade, *El dolor más antiguo de la tierra (antología)* (págs. 113-125). Madrid, España: VISOR LIBROS.

- Dávila Vásquez, J. (Sin fecha). *Dávila Andrade, historia y cotidianidad*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de Jornal de poesía: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh31cdaensaio2.htm>
- De la Cuadra, J. (ed. de 2004). Los Sangurimas. En J. De la Cuadra, *Los Sangurimas* (págs. 13-95). Quito, Ecuador: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- De la Orden, F., & Gil, J. (2015). *300 historias de palabras*. Barcelona, España: Espasa Calpe.
- Dostoievski, F. (2010). *Diario de un escritor*. Madrid, España: Páginas de Espuma.
- Égüez, I. (1998). *El poder del gran señor*. Quito, Ecuador: LIBRESA.
- Flores, G. (22 de mayo de 2017). 'No hay que fomentar una política de la caridad'. *El Comercio*, pág. [en línea]. Recuperado el 20 de agosto de 2018, de <https://www.elcomercio.com/tendencias/hay-fomentar-politica-caridad.html>
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? *Dialéctica. Año IX. N° 16.*, 51 - 82.
- Fraenkel, B. (2005). Autor. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 72-74). Buenos Aires: Amorrortu.
- Garcés Larrea, C. (1968). Letras del Ecuador. César Dávila Andrade. *Boletín cultural y bibliográfico*, 102-107. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de [http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/download/3950/4121](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/download/3950/4121)
- Gómez, M. M. (2016). *Introucción a la metodología de investigación cinetífica*. Córdoba: Brujas.
- Grijalva, J. C. (1997). *Civilización y barbarie en las Catilnarias de Juan Montalvo* (Tesis de maestría). Quito. Recuperado el 12 de agosto de 2018, de

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2693/1/T0042-ML-Grijalva-Civilizaci%C3%B3n.pdf>

Hernández, M. C. (2002). *Explotación de los corpórea textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas basadas en el conocimiento*. Recuperado el 02 de agosto de 2018, de Estudios de Lingüística del Español (ELiEs): <http://elies.rediris.es/elies18/231.html>

Jiménez, W. (2012). El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: Reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner. *Revista del CLAD, Reforma y Democracia*, 215-238.

Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). Contexto. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 124-126). Buenos Aires: Amorrortu.

Krauss, W. (Agosto de 1971). Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios. *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Hispanistas. Volumen I*, 79 - 90. Recuperado el 09 de agosto de 2018, de <http://www.cervantesvirtual.com/research/apuntes-sobre-la-teoria-de-los-generos-literarios/3517a7fb-de40-4624-8c62-00824127b79b.pdf>

Lane, P. (2005). Paratexto. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 429-431). Buenos Aires: Amorrortu.

Lara, T. (2012). Alfabetizar en la cultura digital. En T. Lara, F. Zayas, N. Arrukero, & E. Larequi, *La competencia digital en el área de lengua* (pág. 9). Barcelona, España: Octaedro.

Levi-Strauss, C. (2009). *Raza y cultura*. Cátedra.

López Casanova, M. (25 de 03 de 2014). *Corpus*. Obtenido de Diccionario Digital de Nuevas Formas de Lectura y Escritura: <http://dinle.usal.es/searchword.php?valor=Corpus>

- Maingueneau, D. (2013). L'èthos: un articulateur. *COntEXTES*, [en línea]. Recuperado el 01 de 08 de 2018, de <https://journals.openedition.org/contextes/5772>
- Martínez, P. (1998). Estudio de la novela. En I. Égüez, *El poder del gran señor* (págs. 54-67). Quito, Ecuador: LIBRESA.
- Moirand, S. (2005). Momento discursivo. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de anàlisis del discurso* (pág. 398). Buenos Aires: Amorrortu.
- Montalvo, J. (1970). *Siete tratados* (Vol. II). Ambato, Ecuador: Editorial Pío XII.
- Morales Chavarro, W. (Abril - Mayo de 2004). *La memoria poética e histórica en Boletín y elegía de las mitas (Mita Llakimanta Arawi), de César Dávila Andrade*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de Eldígoras (revista): <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra29wms08.htm>
- Moreno Collado, P. (06 de junio de 2017). *Franz Boas*. Obtenido de Liceus: <http://aprende.liceus.com/franz-boas/>
- Navarrete, H. (12 de diciembre de 2015). *¿Quién fue Juan Montalvo?* Recuperado el 12 de agosto de 2018, de Telesur TV: <https://www.telesurtv.net/imreporter/Quien-fue-Juan-Montalvo-20151212-0036.html>
- Nina, F. (2011). *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Niño Rojas, V. M. (2011). *Metodología de la investigación*. Bogotá: Ediciones de la U.
- Nølke, H. (2005). Polifonía. En P. Charaudeau, & D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso* (págs. 447-452). Buenos Aires: Amorrortu.

- Pareja Diezcanseco, A. (1958). El mayor de los cinco. Prólogo a las Obras Completas de José de la Cuadra. En J. De la Cuadra, *Obras completas*. Quito, Ecuador.
- RAE. (2017). *Corpus (definición)*. Recuperado el 02 de agosto de 2018, de Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=AwTBMcS>
- RAE. (2017). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Obtenido de Civilización (Definición): <http://dle.rae.es/?id=9NsGVES>
- RAE. (2017). *Tono (definición)*. Recuperado el 09 de agosto de 2018, de Diccionario de la Real Academia de la Lengua: <http://dle.rae.es/?id=a15EQrS>
- Robles, H. (2004). Prólogo. En J. De la Cuadra, *Los Sangurimas* (págs. 9-12). Quito, Ecuador: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Robles, H. (ed. de 2008). Génesis y vigencia de Los Sangurimas. *Guaragao*, 55-61.
- Rodó, J. E. (1920). *Hombres de América (Montalvo - Bolívar - Rubén Darío) [en línea]*. Barcelona, España: Editorial Cervantes. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/hombres-de-america-montalvobolivarruben-dario-discursos-parlamentarios--0/>
- Tinajero, F. (1998). Estudio introductorio. En I. Égüez, *El poder del gran señor* (págs. 7-53). Quito, Ecuador: LIBRESA.
- Tolstoi, L. (2014). *Guerra y paz*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Torres, J. B. (2012). Literatura Griega: las bases del canon. Greek Literature: The Basis of the Canon. *Minerva*, 21-48. Recuperado el 04 de agosto de 2018, de <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/2b60b9c7ce73296515f5f9328e3a2bfa.pdf>

Zaldumbide, G. (2004). Estudio introductivo. En J. Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (págs. ix - xli). Mexico D.F.: Editorial Porrúa.

Zapata, J. (2015). La noción de postura en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor. En J. Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* (págs. ix - xxxvii). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.