

## LA PRIMERA NOVELA FANTÁSTICA DEL ECUADOR: *EL HOMBRE DE LAS RUINAS*

IVÁN FERNANDO RODRIGO MENDIZÁBAL  
Universidad de Los Hemisferios (Ecuador)  
ivanr@uhemisferios.edu.ec

Recibido: 10-04-2019  
Aceptado: 01-10-2019



### RESUMEN

El artículo examina *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* de Francisco Javier Salazar Arboleda, publicada en 1869. Estudia tal olvidada novela de la literatura ecuatoriana como la primera de corte fantástico, de estética romántico-gótica. Discute su estructura en lo simbólico: una visión cristiana acerca de un lugar liminal donde habría una tensión entre entidades mitológicas. Esto abre al nivel discursivo con la alegoría del espíritu de la época, donde se ve a Ecuador derruido gracias a las clases sociales con mentalidad colonial, las que frenan la instauración de un proyecto nacional.

PALABRAS CLAVE: Novela fantástica, Romanticismo, Ibarra, Mito Nación.

### THE FIRST FANTASTIC NOVEL OF ECUADOR: *THE MAN OF THE RUINS*

### ABSTRACT

The article examines *The Man of the Ruins, a legend founded on true events that occurred in the 1868 earthquake* of Francisco Javier Salazar Arboleda, published in 1869. It approaches such a forgotten novel of Ecuadorian literature as the first fantastic text, with a romantic-Gothic aesthetics. It discusses its structure on the symbolic level: a Christian vision about a liminal place where there would be a tension between mythological entities. This opens the discursive level with the allegory of the spirit of the time,

where Ecuador is seen demolished thanks to the social classes with colonial mentality, which stop the establishment of a national project.

KEYWORDS: Fantastic novel, Romanticism, Ibarra, Myth, Nation.



## 1. INTRODUCCIÓN

Partamos de un planteamiento que sugiere Caillois al referirse a lo fantástico. Según él, este «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real» (1970: 10). Esta afirmación, que podría ser más bien una premisa sobre la naturaleza de lo fantástico, sitúa una cierta tensión: algo que surge, que brota, que suscita algo, por cuya infiltración, el mundo real se transfigura. Eso que (le) hace cambiar es, para Caillois, insoportable.

Este es claramente un nivel, el relacionado con la percepción, la sensación, con el quebranto que suscita alguna cosa, algo, en el entorno de la experiencia en lo real. Otro vendría ser el concerniente con la literatura, es decir, cómo esta «traduce» todo lo que describe y caracteriza Caillois. Pareciera que, incluso a pesar de que pueda existir una descripción literaria del acontecimiento, las palabras son insuficientes para trasladar un sentimiento, el acontecer (que desde ya es fenomenológico), a un texto narrativo, a riesgo de que este no provoque lo mismo que el escritor intenta transmitir. En este sentido, se requiere de un trabajo poético, de una estrategia poética, que permita imaginar tal acontecer de miedo, en el momento de la lectura, es decir, el espanto de lo literario en el texto narrativo «que causa estragos en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son tenidas por inflexibles e inmutables» (Bravo Rozas, 2013: 63). La finalidad vendría a ser que el lector también sienta esa irrupción insólita hasta el punto de que lo considere insoportable, lo que nos ligaría con el miedo.

Todas estas cuestiones son las que trasuntan el análisis de la que consideramos vendría a ser la primera novela fantástica-gótica ecuatoriana: *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda, de la cual se conocen tres ediciones originales.<sup>1</sup>

---

1 La primera es de 1869 (Imprenta de Juan Campuzano, Quito); la segunda, también de 1869 (Imprenta El Debate, Quito); y, la tercera de 1889 (Imprenta Torres, Lima). El análisis se basará en la segunda edición.

Tal análisis se centrará esencialmente en el discurso de dicha novela y, con ello, los rasgos de la literatura fantástica ecuatoriana del siglo XIX bajo la pregunta: ¿Es la primera novela fantástica *El hombre de las ruinas* de Salazar, como la representación de la sociedad ecuatoriana que reconoce la maldad que hay en su seno, la metáfora nacionalista de la crisis del Ecuador y la necesidad de un cambio de época? Así, se discutirá cómo lo místico-religioso, trasladado a un argumento sobre un acontecimiento (el terremoto de Ibarra de 1868) sirve para pensar el país, un posible proyecto nacional. El interés por el discurso, desde el plano literario, trata de extraer la dimensión simbólica que permea lo místico-religioso bajo la estrategia de lo fantástico.

## 2. LA OBRA Y SU AUTOR

Es menester precisar que la novela *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* fue escrita luego de que Salazar sirviera como oficial en las tareas de restablecimiento y reorganización social, bajo el mando del entonces Jefe Civil y Militar, Gabriel García Moreno, en la ciudad de Ibarra y sus alrededores, tras el terremoto del 16 de agosto de 1868 (Tobar Subía, 1930). La misión fue organizada por el expresidente del Ecuador, Javier Espinosa y Espinosa.

Tal terremoto, cuyo epicentro fue entre Otavalo y Atuntaqui, marcó memoria en Ibarra y en Ecuador por su magnitud dada la mortandad calculada en 9.700 víctimas y 50.000 sobrevivientes sin techo. Para evitar problemas sociales, García Moreno, cumpliendo el encargo de Espinosa, impuso la ley y el orden, y Salazar, como Coronel Secretario de la misión, se encargó del censo y de la limpieza de la ciudad y los alrededores, comandando al ejército además como una misión salvífica.

Francisco Javier Salazar Arboleda (Quito, 1824-1891) era un connotado jurista y militar al mismo tiempo que un reconocido poeta romántico. Por su filiación católica, formó parte de la corriente conservadora ecuatoriana, y gracias a que se educó profesionalmente en Alemania, pudo conectarse con las raíces del romanticismo.

De este modo, como abogado y oficial fue uno de los hombres fuertes del gobierno de García Moreno en dos de sus gestiones (en el interinazgo de 1860 y cuando aquel fue presidente constitucional entre 1869 y 1875), siendo en la última Ministro de Defensa, y el primero que obtuvo el grado de General del Ejército. Tras el asesinato de aquel, Salazar se autoexilió en Perú y Chile,

acusado de participar en el magnicidio. Tras años de fecundo trabajo militar en dichos países, retornó a Ecuador para combatir a la dictadura del Gral. Ignacio de Veintemilla, encabezando una facción del Ejército. Dada su labor política y su liderazgo, en 1890 se postuló como candidato presidencial por el Partido Progresista, el cual se formó por la división del conservadurismo, con católicos que abrazaron el liberalismo, sin renunciar necesariamente a los fundamentos de la inspiración cristiana. Tal postulación se vio pronto truncada ya que murió durante el proceso preelectoral por fiebre amarilla. Con todo, su erudición, su legado, se puede apreciar en una diversidad de libros, algunos de orden militar, otros de carácter legal, además de textos en el campo de lo lingüístico y de lo educativo.

En el ámbito militar, solo citaremos algunos libros escritos por Salazar: *Sistema de corrección penal; Reglamento de la Penitenciaría; Instrucción de esgrima a la bayoneta; Instrucción de guerrilla* (1863); *Táctica de artillería* (1871-1894); *Prontuario militar para uso de la Guardia Nacional* (1875); *Tratado del Servicio de Campaña en la guerra moderna según la teoría alemana ajustado a los principios de la Legislación Militar dominante en las Repúblicas* (1894).

En el lingüístico y educativo, se deben resaltar: *Métodos de enseñanza primaria; Pronunciación del castellano en el Ecuador; Rasgos descriptivos de algunas poblaciones y sitios del Ecuador* (1871); *El método productivo de enseñanza primaria aplicado a las escuelas de la República del Ecuador* (1869), etc. Precisamente sobre su trabajo en el ámbito lingüístico-educativo, dice Burbano:

De aficiones literarias profundamente arraigadas, [Salazar] fue de los primeros en percatarse de la necesidad de dar a nuestra incipiente cultura un medio de expresión adecuado, purgando la lengua común de los barbarismos y vulgarismos que la aplebeyaban y le restaban capacidad y precisión expresiva. Introdujo el tecnicismo en el lenguaje militar, corrigiendo de paso las expresiones y términos impropios. Su esfuerzo por corregir los barbarismos fonéticos de que se había aficionado hasta la lengua de las clases cultas por su trato continuo con la quichua, fue de los más felices en su tiempo, y aún en el nuestro se podrían estudiar con provecho sus observaciones sobre la pronunciación del castellano en el Ecuador (1989: 139).

De acuerdo con esta descripción, Salazar, como intelectual, veía en su trabajo educativo y pronto en lo político, una vocación formativa nacionalista. Es por eso que su obra crítica en el plano del uso de la lengua, tanto civil como militar, le llevó a escribir textos que aleccionaban a cambiar la mentalidad de la sociedad para establecer una cultura ecuatoriana más cosmopolita.

Entroncado con este ideal, su producción poética y prosística es importante en el contexto de los románticos ecuatorianos. Así, Burbano encuentra en su poesía, particularmente en una titulada: «Resolución», el ejemplo máximo «de una poesía nacional digna de este nombre, [con] rasgos tomados del paisaje vernacular, que indican una verdadera —es decir consciente— asimilación de los caracteres propios del ambiente geográfico que ha modelado el alma nacional» (1989: 140). El diplomático y periodista contemporáneo de Salazar, Jean Lamaitre, afirma que «su erudita pluma ha enriquecido notablemente la bibliografía americana con obras de indiscutible mérito» (1892: 13). Es así como su trabajo literario le abrió las puertas de sociedades nacionales e internacionales (Barriga López y Barriga López, 1980: 8) e incluso fue nombrado por la Real Academia Española como miembro honorario (Lemaitre, 1892: 13-14). Sus poemas, de carácter romántico, se hallan en revistas literarias del XIX en Ecuador. Algunos libros-folletos poéticos publicados por él, con el seudónimo de «Junius», fueron *La tempestad*, *El agoyán*, *La casca-da*, *Epístola a Maura* (1980).

Si bien Salazar cultivó con esmero la poesía, en el contexto de la narrativa, solo se conocen de él dos obras con rasgos de novela: *El hombre de las ruinas*, *leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869) y *García, suceso histórico* (1884).

### 3. CUALIDADES DE EL HOMBRE DE LAS RUINAS

Sobre *El hombre de las ruinas* se debe decir que es una obra que no aparece en el canon de la literatura nacional ecuatoriana. Esto lo reafirma Rodríguez Arenas, la cual alega que tal obra

ha pasado completamente desapercibida para la historiografía [literaria] ecuatoriana y el mundo académico, porque en el país hasta ahora se reconoce la existencia de muy pocas novelas escritas durante el siglo XIX; tal vez las más difundidas y aceptadas sean: *La emancipada* (publicada inicialmente en 1863, pero redescubierta únicamente hasta 1974) y *Cumandá* (1879) (2011a: 23).

Cuando Rodríguez Arenas cataloga las novelas del XIX, reconoce que, luego de *La emancipada* de Miguel Riofrío, *El hombre de las ruinas* sería la segunda (2011b: 17). En la actualidad, y luego de nuevos hallazgos, se puede decir que, contra tal genealogía de la temprana novela ecuatoriana, con el hallazgo de *El pirata del Guayas* (1855) de Manuel Bilbao, que vendría a ser la primera

escrita en el país (Mayorga, 2012: 13), más allá de no ser firmada por un ecuatoriano, la de Salazar sería la tercera.

En este contexto, nuestra propuesta se enmarca en considerar a *El hombre de las ruinas* como la tercera novela ecuatoriana escrita en el siglo XIX, además con la característica de contener elementos de lo fantástico y, adelantando criterios, de lo gótico. Incluso Rodríguez Arenas, la cual ha dedicado más atención en sus estudios a esta novela, postula que es una que está entre el realismo y el naturalismo (2012: 13). Aseveramos, por el contrario, que más bien debe leerse como fantástica-gótica, tal se irá haciendo a continuación.

Definido lo anterior, indiquemos, en lo formal, que *El hombre de las ruinas* consta de 51 páginas, con nueve partes. Fue publicada como libro-folleto en las tres versiones originales hasta acá conocidas. Teniendo en cuenta tal volumen de páginas, estamos conscientes del debate que existe acerca de considerar a estas obras como «novelas» o «cuentos» (o «novelas cortas» o «cuentos largos») por su extensión y sus características. Para Rodríguez Arenas, aludiendo a García Gual, la voz «novela» era ambigua para los literatos del XIX puesto que derivaba del italiano para señalar al relato breve, en lugar del «romance», usada en los círculos franceses para designar a textos narrativos de mayor cuerpo; es por ello que había un «desconcierto retórico» pese a la producción intelectual en periódicos, revistas y folletos por entregas (2011a: 25-26). En este mismo sentido, Valdano también habla de una «vacilación» terminológica en los escritores decimonónicos para calificar a sus obras (2008: 408). Sin haber acuerdo, estos calificaron a sus obras de «leyendas», «sucesos», «costumbres» o «novelitas». Por eso, Salazar subtitula a su texto como «leyenda».

Concordante con esta situación, diremos que *El hombre de las ruinas* es una novela (Rodríguez Arenas, 2011a: 26) corta que sigue el modelo cervantino español. Heredero de la «narrativa vulgar» italiana desde Giovanni Boccaccio, entendida como relato de costumbres, y en el caso español, desde Miguel de Cervantes, era historia episódica sobre lo que hacen los hombres por su naturaleza, conteniendo algún comentario moral o crítico (Bobes Naves, 2009: 138). En el romanticismo la novela o «narración abreviada» fue popular desde inicios del XIX en el continente americano, siguiendo el modelo europeo (Suárez Murias, 1963: 12). *El hombre de las ruinas* se enmarcaría en este contexto, además que sería, como se ha sugerido, la primera novela fantástica-gótica en la línea del romanticismo clásico.

¿Su argumento? *El hombre de las ruinas* trata de un militar que llega a la devastada ciudad de Ibarra y se topa con un hombre de aspecto extraño, y luego con un sacerdote que guarda los símbolos de la Iglesia. Aquel hombre

es un usurero que roba a los cadáveres los objetos de valor para cobrar las supuestas deudas. Un niño rubio y ciego le pide ayuda y abrigo, pero al recibir el rechazo del hombre le advierte no ser avaricioso. Durante la noche el militar espía al hombre y observa su encuentro con Satanás con quien trata de negociar el oro acumulado. Ya cuando el militar se ha ido, sabemos por una carta que le dirige el sacerdote, sobre su destino fatal.

#### 4. EL PLANO DE LO FANTÁSTICO EN *EL HOMBRE DE LAS RUINAS*

##### 4.1. *La nostalgia del paisaje*

Salazar escribe esta novela corta impresionado por su vivencia en la misión de Ibarra. Asume la estrategia del narrador homodiegético o testigo y nos dice lo que ve:

En medio de un ameno valle de color de esmeralda donde serpentean cristalinos arroyos, en cuyas floridas márgenes sacuden sus verdes coronas los encumbreados sauces, se halla un espacioso campo de pardos escombros y apiñadas ruinas, requemados por los rayos abrasadores que lanza, sin interposición de nubes ni de sombras, el magnífico sol de la zona tórrida. Es lo que poco ha se llamaba Ibarra, ciudad apacible y risueña (...). ¡En el día cuán mudado está todo! La ira del Dios de los ejércitos no ha dejado allí piedra sobre piedra (Salazar, 1869: 1-2).

Así el autor rompe con la visión bucólica y adopta una apocalíptica. Tras un pincelazo sobre la quietud del día, el paisaje se torna espectral: es la ciudad extraña, ya que Dios habría juzgado y castigado a los hombres, dejando un lugar asolado en el que los perros comen a los putrefactos muertos: «El sepulcral silencio que allí dominaba, no era de vez en cuando interrumpido sino por el siniestro aullar de uno que otro can, repleto de carne humana, hallada debajo de las ruinas, o por el repentino bramido del viento» (Salazar, 1869: 3-4). La escena es la de la antesala de la muerte con el perro-símbolo como custodio liminal entre la vida y la muerte. En contraste, cuando el visitante halla un convento destruido, custodiado por un anciano sacerdote, en la segunda parte, este lugar asemeja a un solaz de paz. Pero su sensación de haber hallado algo diferente de pronto se rompe:

Absorto en estas reflexiones y olvidado de sí mismo, estaba como enclavado delante de la choza del anciano cuando repentinamente un espantoso ruido

subterráneo acompañado de algunas fuertes sacudidas de tierra, vino a sacarme de la especie de arrobamiento en que me hallaba. Como por instinto volví la cara, eché una inquieta mirada a la muerta ciudad y alcancé a ver que su suelo, sembrado de arrasados edificios, se estremecía como el convulso pecho de un epiléptico en toda la fuerza del accidente (Salazar, 1869: 8-9).

La tierra aún tiembla como un cuerpo epiléptico y enfermo donde la vida y la muerte juntas, como diría Sontag, están «extrañamente mezcladas», donde la muerte alcanza el matiz de la vida y, a la inversa, la muerte adquiere una forma vital (2003: 24). El cuerpo terrenal convulso sin luz de vida contrasta con la presencia del sacerdote que ora; denota la tensión sobre el deseo del saneamiento (la acción militar), frente a la toma de conciencia (el sacerdote quien ora). Metafóricamente el terremoto marcaría un punto de inflexión sobre las cosas vividas en Ecuador.

Ahí aparece al carácter mítico de lo patrio en la parte tercera, narrado como ensueño en el paisaje ante los ojos del narrador:

La sombra inmensa y diáfana de la tarde había remplazado en la llanura a la brillantez de la luz solar, que se había como refugiado a las crestas elevadas de la cordillera oriental. En medio de ella, asomaba la gigantesca mole del Cayambe, no ya nítida cual el diamante, sino del color rojo del rubí, pasando rápidamente por gradaciones insensibles al amarillo del topacio, y de este a otros de tintes más suaves y de menos brillo, hasta vestirse del azul de la bóveda celeste (Salazar, 1869: 15).

Es en el nevado Cayambe donde, súbitamente, brilla figuradamente la bandera nacional del Ecuador caída. Salazar la señala y, con ello, la patria derrumbada por el terremoto que hace aflorar la enfermedad interna. La montaña cobra relevancia al ser el símbolo romántico de la elevación espiritual requerida para vencer el infortunio.

En la quinta parte, referida al encuentro del sacerdote con el hombre de las ruinas, tras reafirmarse este en su voluntad avariciosa, desoyendo el deseo del monje, el narrador concluye con una visión del paisaje con un parangón acerca del sordo diálogo entre Dios y los hombres cuyo escenario es la naturaleza:

Hundióse el sol en el Occidente y el crepúsculo de la tarde dio en el campo azul del espacio y en las montañas y valles de las destrozadas comarcas del Imbabura esas pinceladas misteriosas, cuyos tintes pálidos y apacibles hablan en su silencio del hombre y de Dios, con más elocuencia que el ruido de las cataratas y el fragor de la tempestad. A esa hora el lento tañer de una campaña solitaria convidaba



algunos días antes a los piadosos moradores de Ibarra a la oración y al descanso. Al oírla, toda la población enmudecía y de hinojos en las calles y plazas se imaginaba escuchar al través de mil ochocientos años la voz del Ángel que saludó a María, reconociendo en ella a la futura madre de Dios (Salazar, 1869: 27-28).

El diálogo mudo es el dado por la naturaleza mediante su acción destructiva. El narrador, ante ello, desde una posición omnisciente, está ante un triste cuadro. Para insistir más en esa sensación, se nos hace imaginar la campana que tañe y con ella, la población sobreviviente que oye en su sonido la voz divina.

La aparición del niño ciego, en la sexta parte, es antepuesta por otra figura del paisaje, esta vez crepuscular. El sonido de fondo se da por el resonar del rondador con una melodía que toca un niño de cabellos rubios. La escena es esta:

El crepúsculo vespertino precursor de la noche, seguía comunicando a la población arruinada aquella vaga e inspirada melancolía que le es tan peculiar; las golondrinas revolando con actividad, buscaban en vano sus nidos hechos en los huecos formados por las tejas destinadas a recibir las aguas de la lluvia; (...) el lejano mugido del fatigado buey que asentaba la mole de su cuerpo entre el volcado césped de las dehesas entreabiertas y hundidas, se mezclaba con el balar de los rebaños que daban vueltas en los rediles, como si algo les inquietara, y el ruido aterrador de las entrañas de los volcanes se confundía a veces con el eco de torrentes desconocidos, y el estruendo alarmante de los peñascos que, desprendiéndose de los montes caían a plomo sobre las llanuras. Tal era el concierto con que la naturaleza saludaba a la noche que venía presurosa a suspirar sobre las ruinas de Imbabura. En medio de esta lúgubre escena se oyó a lo lejos el lastimero sonido del rondador, instrumento inventado por la miseria solitaria y resignada para exhalar sus pesares en notas sublimes y melodiosas, que no pueden ser comprendidas si resuenan fuera de las mesetas rodeadas de los nevados que se elevan sobre las nítidas cumbres de los Andes (Salazar, 1869: 30-31).

Las golondrinas anuncian el mensaje divino. El paisaje como cuadro personifica el ingreso del niño celestial como mensajero; hay un buey que muge o un rebaño que bala en algún lado, etc., configurando el concierto de la naturaleza, que saluda a la noche. Con la señalación del rondador, ese instrumento musical andino, la evocación es inmediata a lo pastoril, al deseo del retorno a lo edénico.

Contrario a esta imagen, sin embargo, el paisaje nocturno es tenebroso en el que emerge Satanás, el cual se exhibe fabuloso, alzándose y volando sobre la región:

Puestas las manos sobre la cumbre de la montaña, con los brazos encorvados como los retorcidos vástagos de un viejo roble, dirigió por encima de aquella una mirada feroz a la parte meridional de las comarcas destruidas, y volviendo en seguida la cabeza al septentrión, recorrió con la vista los pueblos cercanos al valle del Chota, y con voz confundida por los hombres con el retumbo horrísono del trueno, dijo en amargo despecho: [«¡]Quien creyera que este hermoso cataclismo haya dado, tan pocas almas a las mazmorras infernales![»] (Salazar, 1869: 38-39).

Pasamos, con esta escena, a un narrador autodiegético: con Satanás el lector mira el paisaje destruido. Luego advierte, con despecho, que el castigo divino no le dejó beneficios. Lo interesante es que el autor, al cambiar de narrador, lleva a que el diálogo que Satanás entablará con el hombre de las ruinas sea figurado, el diálogo que podría darse (o haberse dado) entre el lector con el demonio.

Al final, ya en la novena parte, cuando sabemos que el hombre de las ruinas sucumbió a la avaricia y murió trágicamente, el autor retoma su rol de narrador homodiegético. Cuenta que dicho hombre está enterrado en un cementerio sin que nadie lllore por él. La mirada al paisaje es diferente a la del principio: el narrador mostraba una ciudad enferma; cuando ha muerto el hombre de las ruinas, la naturaleza cambia.

#### 4.2. *Las acciones y los personajes*

Pusimos atención en ciertos elementos del paisaje para enmarcar a *El hombre de las ruinas* con el romanticismo y lo gótico.

Sobre el romanticismo planteemos que es un movimiento que reacciona contra el racionalismo ilustrado. En lo literario, según Safranski es

multiforme, musical y rico en prospecciones y tentaciones, lo que ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico si no que más bien se va transformando hasta la contradicción, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma (2012: 15).

En su contradicción de pronto emerge la pregunta por lo inexplicable y la emoción que lo sobrenatural, lo extraño y el misterio suscitan, donde tal pregunta tiene su límite en las ideas de la muerte y de lo desconocido. Ahí

surge el miedo a que lo sobrenatural sobrepase a la misma inquietud, tensión que nos conecta con lo fantástico. Pero aclaremos: el romántico (si tomamos en cuenta las palabras de Caillois) se hace tal pregunta porque se le apodera el «espíritu romántico» y es con tal espíritu que escribe y transmite su sensación de locura ante lo que ve o lo que experimenta, que será además interpretada como miedo. Roas, refiriéndose a este movimiento y su época que le hizo surgir, dice por ello que: «en su interés por lo racional, el Siglo de las Luces reveló (...) un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica» (2003: 12).

El lado oscuro aparece fascinante y ello lleva a que el espíritu romántico vaya en su exploración, por absurdo que esto sea. El miedo debe ser vencido: de ahí que el romántico sea un buscador o un explorador quien va por la naturaleza a hallar lo perdido. El viaje, sin embargo, le lleva a toparse con el espíritu de lo fundacional, el de la patria. El romanticismo enfatiza entonces lo nacional porque es la búsqueda del padre no conocido y, con ello, la aspiración por la utopía. La idea del padre en sí remite a la de la patria, al país originario, al lugar donde se nace y el que da la identidad y el nombre, lo que además está por conocerse y lo que se quiere como futuro (Jiménez, 1983: 86). Es acá donde está la noción de lo sublime, cuando se extrema la búsqueda y el viaje es un compromiso con la verdad. Pero digamos algo más: si la narración fantástica abre ese mundo misterioso, una patria que, a la vez sublime, es sobrenatural, entonces aparece el miedo y quizá lo insoportable (en el sentido de lo irresistible que invoca a explorarlo).

Y es ahí donde hallamos la conexión con el gótico, como vena del romanticismo. En efecto, el gótico suma el interés por lo sobrenatural; unos viajeros van en busca de lo perdido, otros al hallarlo se enfrentan a un sino trágico. Hay dos caminos: lo sublime o la condenación. Fuentes, recordando a Caillois sobre lo fantástico, decía que para éste tal estrategia era «un duelo de dos miedos» (cit. en 2012: 149). La cita, en tono de metáfora, insinúa que, en el corazón de lo fantástico, y más aún en lo gótico, habría una lucha, la del escritor, con su miedo al desamparo frente a una posible prisión. Según Fuentes, el escritor estaría al filo de la navaja al representar un mundo, con una naturaleza y una cultura contiguas en tensión, incitando al lector a unírsele, para que vea, ya sea una realidad u otra. Ante los dos caminos donde el escritor se enfrenta, está la idea de dos miedos a los que él (o nosotros) se ve enfrentado. Y es ahí donde está lo fantástico-gótico.

Dicho esto, precisemos que el romanticismo va desde la tercera década del *xix* hasta la segunda del *xx* impregnando también al modernismo en His-

panoamérica (Roas, 2003: 27). En Ecuador su aparición es tardía. Araujo Sánchez, citando a J. Burbano, dice que las ideas románticas dan forma al movimiento nacionalista en 1845, siendo García Moreno el que las expresó en un discurso en la Universidad de Quito durante un Certamen Literario, defendiendo las tesis de F. Schlegel. Para García Moreno el romanticismo para Ecuador apelaba a un nuevo intelectual que debía integrarse al pueblo para que lo constituya en el ser nacional y popular (Araujo Sánchez, 2002: 66). Empero su romanticismo estaba muy entroncado con la «cuestión nacional», típica de los años de la independencia (para el caso, además recordemos que Ecuador se separa de la Gran Colombia en 1830), una «narración [que implicaba] revivir el pasado y despertar los sentimientos nacionales y patrios» (Paladines Escudero, 1991: 119).

Es evidente que Salazar recoge tal espíritu de época en *El hombre de las ruinas*, influido además por Goethe y Longfellow (2002: 67). El paisaje lo evidencia, donde el viajero, al trasponer la naturaleza y entrar a la ciudad que está en los bordes de Ecuador, va hacia un lugar arrasado por la naturaleza. Como una variación a lo que revelaba Burbano respecto al poema «Resolución» antes citado (1989: 140), el paisaje, pese al terremoto, para Salazar aún tiene el alma nacional que ha sido doblegada por otras fuerzas. Es por eso que la visión romántica se enfrenta con el ecosistema: es como si este interrogara al ecuatoriano sobre su destino, o es como si el padre preguntara al hijo qué hizo con su legado. Salazar pareciera extender el discurso de García Moreno en lo simbólico del paisaje: ¿qué pasó con el ser nacional ante semejante terremoto? El viaje hacia los límites es para concienciar que Ecuador está destruido; el romántico tendría como misión su defensa.

Y de ahí surge la conexión de lo romántico-gótico con lo sobrenatural que sirve a Salazar para hacer un discurso sobre la realidad del Ecuador de entonces: yendo de un paisaje idílico a uno devastado, piensa que la patria está enferma. Con esto se pregunta por el cambio y la búsqueda de una nueva realización moral, cuestión ligada con lo gótico. Leamos a Roas: «La novela gótica [es] un perfecto medio para expresar [la] nueva sensibilidad respecto a lo sobrenatural y lo sublime, para reflejar todos aquellos temas que el racionalismo había rechazado» (2003: 14). Lo sobrenatural en Salazar se perfila con los personajes dentro del paisaje, sobre todo el militar que testimonia la catástrofe: «Con el corazón opreso y dolorido, recorría yo un día ese tétrico recinto, más imponente y espantable que un campo de batalla» (Salazar, 1869: 2). El personaje ve Ibarra asolada y le apena; busca sombra dado que hace calor y tiene la sensación de estar en un lugar infernal; es allá donde ve al hombre de las ruinas:

Los torrentes de luz con que el sol inundaba este sitio de horrorosa desolación caían sobre mí como brasas, y esto, así como el aire pesado y fétido que respiraba (...), aceleré el paso dirigiéndome hacia al norte, y de repente hube de sorprenderme en gran manera al ver sobre el ceniciento techo de una pequeña habitación venida al suelo desde los cimientos, un hombre de alba y escasa cabellera, rostro enjuto y requemado, ojos hundidos y boca entreabierta, vacía de dientes, sentado en un grueso madero, con la mano en la mejilla, sin desprender la vista del punto en que descansaban sus pies, (...) al acercarme, arqueó la ceja, apretó los labios y me dirigió una mirada feroz (Salazar, 1869: 4-5).

La metáfora del sol en brasas conecta al hombre de las ruinas: alguien agónico y monstruoso, gracias a la figuración que se hace de sus rasgos, hasta mostrarlo como un ser fantasmagórico. Cuando el militar lo espía sabemos que busca su dinero perdido:

vi que el viejo andaba sobre sus manos y rodillas como un perro, trasegando los baúles, cajones y despedazados roperos, como si buscara alguna cosa de suma importancia. (...) El desconocido, fijando (...) sus ojos que en ese momento estaban como para saltarle de su órbita, dijo: [«no me ha engañado el olfato, aquí está[»]; y siguió con más ahínco en su tarea de quitar adobes y tierra hasta que logró exhumar en el todo el cadáver de un hombre como de treinta años de edad, cubierto con una bata de lana de varios colores y tan poco desfigurado que parecía sumergido en un delicioso sueño. El viejo le tomó entonces la mano derecha y examinándole con mucha atención un anillo que tenía en el dedo índice[;][«no equivale a la suma que le presté[»], dijo desconsolado, [«pero al fin algo es algo, lo tomaré[»] (Salazar, 1869: 17-19).

Tal hombre parece un perro trozando cadáveres (Salazar, 1869: 20), símbolo de que estamos ante las puertas del infierno donde el perro es un guardián. Pero además se figura al canibalismo político: es la idea de la civilización y la barbarie, discutida en los ambientes decimonónicos (Abramson, 1999). El hombre inescrupuloso que roba a los muertos no renuncia al oro que acumula. Consideremos ahora su diálogo con Satanás:

[Hombre de las ruinas] —Elige para mí el fondo de tu abismo y quedeme yo allí por toda la eternidad sentado sobre mis talegos; pues me duele dejarlos en este mundo. (...)

[Satanás] —No es posible: ese oro derretido se buscaría salida perforándose el vientre. [¿]Sabes la diversión a que se dan en el infierno los avaros como tú? Ellos y los pródigos, llevando consigo enormes pesos, parten de opuestos lados, se dan furiosos topetones, y tornan a retirarse para estrellarse de nuevo. Tal es su eterno ejercicio. [¿]Lo aceptas? (Salazar, 1869: 40-43).

Es una negociación como en *Fausto* (1832) de Goethe, pero ahora es la entrega del hombre al mal. Es la tensión entre la avaricia y la codicia, entre quien quiere poseer todo a toda costa y quien quiere poseer a la cosa como un trofeo, funciones del hombre de las ruinas y de Satanás. En este diálogo se ve al hombre sin sentido espiritual de la vida nacional. La reflexión que hace Salazar sobre su crisis, la hace en el monólogo del hombre de las ruinas que anuncia la resolución de la novela:

[Hombre de las ruinas] —...Ese oro ...Hoy mismo me desprenderé de él; no, no; mañana... más tarde... Jamás, jamás. Su brillo me embelesa, su sonoridad me arrebat. ¿Es acaso una materia despreciable? [¿]Cuesta poco su adquisición? Si el rico banquero pasa los días agobiado en su pupitre, y se revuelca insomne en su dorado lecho, deseando que el canto del solitario le anuncie la llegada del alba para volver a sus tareas, ¿no es el oro el objeto de estos afanes y desvelos? ¿Por qué riega el labrador la superficie de la tierra con el sudor de su frente sino por conseguir algunos tomines de oro? [¿]Quién agita el seno de las populosas ciudades con el continuo movimiento de la industria moderna? ¿Quién puebla los mares con naves voladoras que surcan en todas direcciones las ondas estremecidas por el furor de la tempestad? (Salazar, 1869: 45-47).

Este hombre se dirige hacia la perdición, con el oro como signo. El comentario sobre el progreso de la industria, el impulso de las innovaciones, a la fuerza de trabajo para lograr riqueza, insinúa la necesidad de integrar el capitalismo que requiere de otro tipo de hombre, el burgués nacionalista con el que no se identifica el hombre de las ruinas. Se trataría de mostrar que, frente al viejo hombre, está el deseo por volver a lo primigenio para hallar al hombre nuevo que hará florecer a Ecuador.

El sacerdote también tiene su función. Es un hombre de fe, piadoso (acude a dar consejo al hombre de las ruinas), caritativo (ofrece el ruinoso convento al visitante), y el guardián de los símbolos del cristianismo, con la misma fidelidad del militar narrador:

—Por lo que veo, sois militar y sabéis que el centinela que abandona su puesto es castigado con pena de la vida. Si yo desamparase el mío merecería el infierno. ¿No veis que bajo esos pesados escombros de mi iglesia están los vasos sagrados y el trono de oro esmaltado de rubíes y esmeraldas en que tenía su asiento el Divino Cordero? Si yo no cuido de ellos vendrán los ladrones y los robarán. En cuanto a mí, nada he perdido; pues aquí está mi tesoro —y metiendo la mano al pecho sacó un hermoso crucifijo de marfil (Salazar, 1869: 11).

El diálogo sugiere el cristianismo como filosofía de vida. A lo largo de la novela hay alusiones a imágenes bíblicas con las que el autor inscribe lo místico-religioso en su historia. La comparación con el soldado que custodia se semeja con el guardián que, en un mundo apocalíptico, salvaguarda los símbolos patrios e instiga a los malos a cambiar hacia el bien. Tales símbolos aseguran la esperanza hacia lo superior. En la obra de Salazar habría una intención pedagógica y moralizante. Sáenz Andrade afirma así que «por regla general, el escritor romántico del Ecuador es un pedagogo, incluso un moralista (...) Cuando la ‘moralaja’ o la reflexión surgen, más o menos implícitas, [ellas devienen] de la contemplación poética» (2002: 79). Esto incluso explica la organización de la novela en nueve partes, como un «novenario».

Si pensamos esta estructura religioso-literaria, de pronto caemos en cuenta, como señala Safranski, que *El hombre de las ruinas* es un ejemplo de una literatura romántica que expresa «una relación subterránea con la religión. [O, si se quiere] el romanticismo [como] una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario, [lo fantástico alcanza] con él una altura sin precedentes. [Comprobamos, entonces, que] el romanticismo triunfa sobre el principio de realidad» (2012: 15). Si la función original del novenario es reflexionar, «rezar», por espacio de nueve días y al cabo, despedir definitivamente la muerte, la novela de Salazar, gracias al plano fantástico-gótico, implica un modo de concienciación que Ecuador debe hacer sobre su tensión interna. Stornaiolo, en este marco, señala que el país por entonces vivía una zozobra política y la amenaza de que el liberalismo tome el poder en las elecciones. García Moreno, luego del terremoto, se había postulado como candidato del ala conservadora y ante el temor de que efectivamente los liberales lleguen a la silla presidencial, dio un golpe de Estado al presidente que le había comisionado para dirigir las tareas de restablecimiento en el norte del país: así, «en enero de 1869 García Moreno proclamó la dictadura» (1999: 169).

#### 4.3. *Lo fantástico*

Es corriente citar a Todorov y su concepto de lo fantástico bajo la dicotomía de lo real y lo imaginario, «entre lo que es y lo que no es» (2006: 173), que llevaría a un titubeo del lector frente al relato y lo que le asombra, lo sobrenatural. Así:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural (Todorov, 2006: 24).

La sensación de incertidumbre, vacilación o ambigüedad ante lo narrado es lo que lleva que el lector apueste por una de dos posibles interpretaciones: o estuvo ante algo producto de su imaginación, o ante algo que sí pudo haber pasado pero que él no puede explicarlo. El lector estaría en el lugar de los personajes del relato, lo que lleva a que la vacilación esté formulada en su interior, además del acontecimiento. Mediante estrategias narrativas dadas por el escritor, es el lector quien llega a lo fantástico. Con Caillois se constató una variación: tras el relato, el autor también está en la misma tensión que obliga al lector a inquietarse, porque el mundo que construye estará dominado por dos naturalezas contrapuestas.

En la novela de Salazar, solo el juego de los cambios de visión parecería ser la estrategia para que el lector entre o no a vivir como fantástico lo allá perfilado. Vacilamos, como el visitante, cuando nos hallamos con el hombre de las ruinas porque reconocemos en él a la bestia, o nace la incertidumbre cuando ante la sombra que emerge nos preguntamos por Satanás. Roas señala así que:

lo fantástico nace de la confrontación siempre problemática que se establece entre lo posible y lo imposible (lo natural y lo sobrenatural), entendiendo por imposible aquello que va más allá de nuestra concepción de lo real. (...) Para que dicha condición se produzca, el mundo en el que se desarrolla el relato fantástico debe construirse, sin embargo, a imagen del mundo del lector, en lo que se refiere, fundamentalmente, a su funcionamiento físico. El lector debe reconocer y reconocerse en ese espacio. Por tanto, la irrupción de lo imposible, de lo inexplicable (y, como tal, de lo incomprensible) en ese espacio cotidiano supondrá la transgresión de nuestra concepción de lo real (2003: 4).

Es cierto que la novela de Salazar tensa lo posible y lo imposible, producto del cambio de percepción del narrador. Y es acá donde está lo sugestivo, pues para lograrlo, el autor nos conduce a esa visión fantástica desde la situación real del terremoto. La estrategia de la descripción del lugar y de los personajes implica la construcción del escenario del horror, haciéndonos internar a un mundo «otro». Atrás queda lo civilizado, el mundo de la república, con sus instituciones, con su sistema de gobierno y su vida urbana; Ibarra incluso



está casi al borde del mapa de Ecuador. En el plano de la fabulación fantástica estamos ante lo espantoso, lo insoportable, donde hay unos custodios:

- a) El hombre de las ruinas, la bestia que guarda la puerta de entrada al infierno;
- b) El monje, soldado de Dios, guardando la fe en la tierra, pese a su destrucción;
- c) El niño rubio, un ángel de la guarda, el enviado de Dios, entidad además divina dotada de clarividencia, piedad y humanidad.

Así, el militar llega a un lugar liminal (los restos de una zona, un espacio enfermo...), donde acaba lo terrenal: es en la frontera donde está la amenaza a la patria ecuatoriana y donde prolifera el mal, simbolizadas con lo demoníaco del hombre de las ruinas, un latifundista anclado en su ideología colonial. En otras palabras, es ese mundo «otro» sin lo institucional (de ahí que es explicable la misión militar): con el viaje nos topamos con el hombre de las ruinas (la expresión del mal) y el monje (la del bien), con el niño mensajero (el ángel mítico de la esperanza), para constatar que allá pervive la adoración terrorífica al demonio (el otro maléfico, el caído). Todo ello, en un nivel alegórico, concienciaría al lector (de su época) que Ecuador está destruido: esto incluso se representa con el emblema patrio caído (la ilusión provocada por la luz en el atardecer) sobre la montaña (que simboliza al edificio de la nación). Lo sobrenatural hace pensar lo sublime, o sea, la aspiración a algo mejor.

Lo dicho es significativo, si pensamos en términos de la realidad ecuatoriana del momento donde la amenaza a la integridad nacional se daba desde sus fronteras dado que ciertos caudillos latifundistas querían desmembrar el suelo patrio. Si Dios hacía justicia, Satanás era una traba para su trabajo salvífico. Aunque el apocalipsis no habría llegado, el escenario mostrado en la novela indica que lo presenciado es un indicio. La aplicación de la justicia es la que podría esperarse en el futuro: es el caso, en la realidad mostrada, de la lucha de los guardianes para apaciguar la gran ira divina. Consideremos que la palabra «guardia», cuya raíz es la indoeuropea *wer*, indica al que vigila o el que mira con atención y temor, al igual que al que da garantía de algo. Como lectores estamos obligados a situarnos frente al guardián del mal (el pecador, el ruin), tomando el lugar del narrador: debemos ubicarnos como guardias y testigos de la situación a sabiendas que el demonio nos está mirando.

Recordemos que la parte octava de la novela es el monólogo interior del hombre de las ruinas y la decisión que toma tras ser inquirido por Satanás.

Solo un párrafo, al final nos hará volver al narrador homodiegético. Este paso del yo (hombre de las ruinas=pecador=nosotros como pecadores) a él (visitante=militar=nosotros como conscientes de que debemos salvarnos) es, por lo tanto, la clave del giro fantástico: «Al terminar estas palabras [(la reflexión que hace el hombre de las ruinas)] cayó como herido de un rayo, y con la frente en el suelo lloró amargamente» (Salazar, 1869: 48). Dicho hombre sella su destino (por lo que asumimos «nuestro» mal).

Una vez que se ha dado el giro, surgen las vacilaciones narrativas:

- a) El lector, mediante los cambios del narrador, es el perceptor de la situación;
- b) El lector, como el narrador, se confunden y salen con la sensación de terror ante lo vivido;
- c) El demonio asimismo está atónito por la reafirmación en el mal por parte del hombre de las ruinas.

Vemos con asombro y confusión cómo se puede valorar lo ruín. Con ello sugerimos que las ruinas, la destrucción, tienen que ver con la «ruindad», tomando en cuenta que dichas palabras son afines, de acuerdo con su etimología, en sentido de lo que cae. Así lo fantástico en la novela está en haber presenciado una caída, el derrumbe del hombre o, en términos más amplios, el de un tipo de organización social.

## 5. EL NIVEL DEL DISCURSO: LA IDEA DEL CAMBIO DE MENTALIDAD

Fuentes afirma que, frente a lo fantástico, como duelo entre dos miedos (contar una historia, hacer que en ella se inscriba el lector y provocar en él una tensión que es la misma que el escritor tendría), está el gran exorcista del terror a lo desconocido: la imaginación (2011: 23). Esta, en la novela, junto al lenguaje, da realidad verbal al mundo humano; de este modo, «la novela hace visible la parte invisible de la realidad» (2002: 198). Lo dicho hasta acá tiene que ver con esa tensión vivenciada por Salazar, frente al terremoto de Ibarra, de describirle racionalmente, como un informe militar, o de contar sobre sus implicancias, apelando al lenguaje poético.

Pero no se trata solo de fantasear, sino de hacer una ficción política. Desde ya la narración fantástica problematiza la realidad, haciendo aparecer lo real: la amenaza de quienes no aman Ecuador, hecho que significa el derrumbe

de la patria, pero, sobre todo, lo monstruoso, lo realizado por gente ruin: así la necesidad de recuperar la patria de las manos de esos grupos sociales, que miran sus intereses particulares, implica rehacer la nación desde sus bases. Si bien no es posible describir la muerte de la patria ecuatoriana, sí es preciso imaginar que se está frente a un probable juicio si no se realiza la empresa de reconstrucción; tal el dilema y el miedo de lo fantástico que discursivamente se puede leer como una declaración política en la novela analizada.

La obra de Salazar entonces inscribe tres lapsos problemáticos:

- a) El del terremoto (el visitante testimonia la catástrofe);
- b) El de los hechos entre la vida y la muerte, entre el mundo terrenal y el del infierno (la representación tensional de los guardianes); y
- c) El de las noticias posteriores, como un salto al futuro (desde la carta del sacerdote, dirigida al militar para contar que vive loco el hombre de las ruinas y, como una interrupción, su muerte, hasta la descripción de su tumba que nadie visita).

En otras palabras, pasado, presente y futuro del Ecuador: un sector del latifundio que aún amenaza la integridad nacional, la patria caída por esta causa y la necesidad de abrazar un tiempo nuevo. Es el tiempo del futuro dentro del tiempo de la historia; es la excitación entre imaginación y la memoria; el resultado, la ficción de una realidad.

Ibarra, según la lectura realizada, es recreada como realidad diferente y liminal. Salazar hace un salto de lo que pasó, de una memoria traumática, a lo que debería avizorarse en el nivel narrativo, pero en el discursivo, de lo que está pasando en Ecuador con sus conflictos y lo que pondría fin a estos: un proyecto nacional. La novela es un esbozo: tras ver la situación ruinoso del Ecuador y el mal amenazante, también se percibe (con el signo de las montañas) la aspiración anclada en las raíces primigenias de la tierra. Fuentes dice que en toda novela hay «el reflejo del pasado [que] aparece como la profecía de la narrativa del futuro» (2002: 199). Sintéticamente Salazar hace historia del acontecimiento, pero el peso de la herida del sismo le obliga a ir más allá de lo traumático; su espíritu romántico le impide llegar al naturalismo. Por eso la historia de un viaje para probar más bien la fe hacia un proyecto histórico que debe iniciarse.

Lo significativo de Salazar es su visión alegórica de la realidad y de la historia. Es el planteo de un conflicto no resuelto social o políticamente en su tiempo y que lleva a fabular una salida. En este marco, considerando a Ayala Mora, digamos que desde 1830 Ecuador nació con diferencias económico-so-

ciales, étnicas y regionales que llevaron a la inestabilidad y la casi división territorial; el latifundismo implicaba una separación con el «pueblo», reproduciéndose las prácticas coloniales; la consecuencia fue que, social y culturalmente, las clases hegemónicas poco hicieron para formar una nación basada en la unidad que integrase los reclamos identitarios de varios sectores. El proyecto social de estas formaciones sociales, cuando se fundó el Estado ecuatoriano, tampoco era afín entre sus propios partícipes, lo que llevaba a disputas de poder que produjo que muchas regiones de Ecuador quedasen aisladas; la división de criterios en dichos sectores hizo que no se estableciesen partidos políticos que además representen los intereses de los sectores en pugna; y, si existían estos, eran solo maquinarias clientelares caudillistas causantes de inconformidad. Las invasiones realizadas por los propios caudillos desde el exterior eran un marco común en la vida política republicana del país. García Moreno, en tal periodo, se erige como unificador, «fruto de una alianza compleja y contradictoria de las oligarquías latifundistas dominantes encaminada a superar e imponer un gobierno y centralizado» (Ayala Mora, 2002: 44). La invocación a instituir el Estado nacional que hiciera aquel cuando era un activista en la universidad parece cumplirse como deseo en ese primer período cuando inicia las tareas de reforma del Estado; Salazar también está en este proyecto. Cuando acontece el terremoto y la destrucción de Ibarra, tanto García Moreno (quien se desempeñaba como alto oficial del Ejército luego de su periodo presidencial) y sobre todo Salazar (como hombre de confianza) van a constatar que es necesario un cambio de mentalidad frente al desastre, no solo urbano (Ibarra) y territorial (Imbabura), por causa del sismo, sino también nacional (Ecuador), en el contexto de la política, debido a las tensiones prevalecientes.

Es claro que hay un propósito en Salazar al usar la novela como herramienta de concientización política. Emblemáticamente nos induce a ver el derrumbe de la política ecuatoriana de ese periodo: si la institucionalidad estaba en riesgo por la ingobernabilidad y los motines militares y civiles en regiones como Guayas o el norte de Ecuador, mostrar a grupos de latifundistas todavía no integrados era vital, dado que seguían teniendo poder en los límites del país. Había que señalar a estos sectores oligárquicos que impugnaban a la autoridad e imponían un régimen hacendatario, rompiendo con la idea de país, además de mostrar un Estado débil y excluyente, el cual tampoco articulaba un proyecto nacional y cultural propio (Ayala Mora, 2008: 69). El propio terremoto marca la gestión del presidente Espinosa y lleva a que García Moreno y Salazar se constituyan en los héroes que habrían iniciado la reconstrucción, si bien de Ibarra, pero en esencia de Ecuador.

Todo lo anterior nos lleva al discurso subyacente de *El hombre de las ruinas* que se trasunta desde lo alegórico. Con Fuentes digamos respecto a tal discurso:

El viaje es el movimiento original de la literatura. La palabra del origen es el mito: primer nombre del hogar, de los antepasados y las tumbas. Es la palabra de la permanencia. La palabra del movimiento es la épica que nos arroja al mundo, al viaje, al otro. En ese viaje descubrimos nuestra fisura trágica y regresamos a la tierra del origen a contar nuestra historia y a comunicarnos de nuevo con el mito del origen, pidiéndole un poco de compasión (1995: 27).

El viaje para Salazar sirve para reflexionar románticamente sobre la realidad del Ecuador: alegoriza un mundo horrendo muy afín a lo gótico. Como un cuadro de época, pone colores fuertes (el sol quemante) frente a colores oscuros (los del ambiente destruido); expresa un estado emocional que desdibuja la realidad para hacer aparecer lo liminal. En la ciudad destruida se representa el naciente mundo republicano derruido (como producto de las convulsiones): sus edificaciones o sus instituciones políticas están caídas y las pocas que quedan no resisten a la presión de los grupos de poder. El hombre de las ruinas no tiene nombre, pero prefigura al latifundista que no ha entendido el nuevo tiempo que se vive o que estará por nacer en Ecuador, el cual es el de una auténtica civilización republicana. Tal hombre se sostiene sobre la explotación inescrupulosa y malsana. Es aquel que se enriquece, asemejándose a un demonio que detenta un poder regional, frenando el crecimiento del país porque vive de la extracción de riquezas para su beneficio. Así, la palabra «ruina» es similar a lo «ruin» y ambas devienen de una raíz en griego que es «*oligo*», la cual se relaciona con lo «enfermo». Entonces la idea de que la clase oligárquica es la que lleva a la ruina al país y que incluso hace que la tierra productiva esté enferma, es un primer nivel del discurso; esto hace inferir ahora la necesidad de constituir una nueva burguesía nacional. De lo que se trataría es de integrar al hacendado con las clases criollas para establecer la nación, aquella que ha identificado la huella de la patria ecuatoriana: es decir, el lugar de su nacimiento y de su identidad, donde dicha patria daría el nombre al ciudadano como tal.

Un segundo nivel del discurso se relaciona con la idea de los «soldados». En un caso es la Iglesia como garantía a la estructuración del modelo de gobierno imperante: el monje se asimila como un «soldado», siendo su función divina. En otro, es el buscador de la patria perdida, el militar romántico Salazar, el héroe épico, siguiendo la huella de la naturaleza. Este ofrece una «historia verdadera» de lo real-demoníaco que se sobrepone a la realidad hu-

mana y donde se demuestra que Dios impuso un castigo a la maldad del latifundista. El militar y el sacerdote son soldados. Si se tiene en cuenta que «soldado» tiene que ver con lo sólido, y extendiendo su sentido, cuando se le relaciona con la «moneda sólida» (con la que se pagaba antaño a quienes servían a las armas), se puede afirmar que aquel es el que tiene «valores sólidos», los cristianos. Tal segundo nivel entonces sería oponer a quienes mantienen sus proyectos materialistas frente a los de visión más humanista, más espiritual de la vida, condensada en estos soldados de Dios y del Estado. Ellos constatan sobre el estado calamitoso de Ecuador. Tal espíritu es vigente hasta hoy cuando los militares se piensan como depositarios de los más altos valores morales y patrióticos.

Por otro lado, este militar ve en la montaña majestuosa la presencia mítica de la patria; oye su invocación silenciosa que además se mezcla en el color del cielo. Como héroe épico, va tras la patria como lugar de aspiración, en sentido romántico; pero también a ver cómo se puede dar la nación como lugar de nacimiento. De ahí que se puede pensar en un tercer nivel discursivo, dado por el viaje, para buscar el origen de la patria ecuatoriana y las huellas de una nación que le dé cuerpo. La patria estaría signada por la mano de Dios y la nación estaría ligada a lo que no se pudo erigir cuando Ecuador se instituyó como Estado. Piénsese solo en la referencia mítica de la montaña como columna y, frente a ello, en la debilidad de las casas de los hombres; el propio niño rubio vendría a ser el signo de la nueva esperanza (él a la final acompaña en sus últimos momentos al hombre de las ruinas). En otras palabras, la novela hace referencia a que Ecuador ya tiene un Padre (la patria es Dios) y un destino (muerto el ruín, el camino se hace prometedor... la semilla de la utopía) que debe iniciar con la conciencia de una nueva nación. El ecuatoriano debe desear su origen patrio (su familia, bajo la mirada de Dios) y con él erigirse en una sociedad nueva, un grupo humano nuevo que defienda lo que le es propio.

Por algo la novela para algunos en su momento es representativa en el sentido místico-religioso, que implica, por otro lado, la expresión de que el amor patrio está presente, sobre todo, y que el escritor lo que hace es expresarlo. En este sentido, leamos, a continuación, una alocución de Fray Miguel María Ramírez, sacerdote que acompañó las honras fúnebres de Salazar (sepelio que además fue un acto público del Estado ecuatoriano):

Quien así ama a la familia, a la patria, a la libertad ¿podía dejar de amar y honrar a su Dios? No, señores; el ilustre ecuatoriano adoraba a su Dios y amaba de corazón su religión; o mejor dicho porque honraba a Dios y amaba su religión,

supo cumplir con los deberes que tenía con sus semejantes; y él que en los campos de batalla se mostraba como un león, sabía también humillarse en la presencia de Dios dirigiendo a él humilde y ferviente plegaria; sabía orar, porque «a su modo de ver no hay sobre la tierra espectáculo más interesante, conmovedor y sublime como el del hombre en oración» (*El Hombre de las Ruinas*). Y con mucha razón, señores (Ramírez, 1892: 62).

Así, la novela *El hombre de las ruinas* es la pregunta por la nación ecuatoriana, signada por la presencia de Dios. Presentada como una «leyenda» invoca el espíritu de la época acerca de un proyecto que Salazar lo reflexiona y que García Moreno lo llevará a cabo en su segundo mandato: la concreción de un proyecto nacionalista con fuerte base cristiana. La «leyenda» inscribe lo terrible que sucede, del mismo modo que lleva a pensar sobre el decurso histórico (el terremoto es el argumento y el medio discursivo); de ahí que es una lectura sobre el encuentro con una realidad y la palabra sobre qué tipo de nación se debe afianzar. Tal es, entonces, la importancia de la olvidada novela *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* de Francisco Javier Salazar Arboleda.

## 6. CONCLUSIONES: PARA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN ECUADOR

Existe una bibliografía relativa al romanticismo en Ecuador. En este contexto, es claro constatar que el romanticismo es abrazado tanto por intelectuales conservadores como liberales. En ambos la idea de nación prevalece, pero con énfasis distintos: para unos, es «la restauración del pasado y de los valores tradicionales, la exaltación de lo nacional y la evocación nostálgica [de una edad anterior. Para otros es la instauración] de una nueva estética, abandonando los ideales de jerarquía, religiosidad y tradición» (Gutiérrez Carbajo, 2013: 131). Salazar reproduce el pensamiento romántico clásico que intenta buscar en el pasado, en el paisaje, lo perdido y lo añorado, compartiendo lo que García Moreno también evocaba en sus iniciales discursos políticos. Juan Montalvo, otro romántico, pero de línea liberal, fue otra figura gravitante en el periodo, más aún cuando enfrentó directamente con sus escritos a García Moreno, a quien nunca reconoció más que como un dictador. En un texto poético en prosa, que rememora el terremoto de 1868, titulado «El trastorno de Imbabura» (escrito y publicado este en el periódico-folleto que Montalvo elaboraba, *El Cosmopolita*, número V, de 5 de noviembre de 1868), también muestra su dolor ante semejante destrucción. Pero ello no le



impide pensar que Ibarra y la provincia de Imbabura sigan siendo la Arcadia, la utopía, que, aunque fue alterada por la naturaleza, siguen en pie, con su rayo de esperanza. Es así como llama al poeta de la tierra, al ciudadano de Ecuador, que mire en el castillo (la patria liberal) destruido un poema, que mantenga la alegría como el de un ruiseñor, que vuelva a enfrentar con su alma, el espectro del acontecimiento, en tanto es hijo del universo. Y así, finaliza diciendo: «Y si descubrieres por ventura al pequeñuelo bárbaro que en ajena lengua se ha atrevido a dirigirse a ti, no mires a su inteligencia, que es cosa diminuta; pero ve que en su arrogancia se propasa hasta el extremo de medirse contigo en afecciones» (1894: 511). ¿No es acaso tal declaración una directa advertencia y llamado a la conciencia sobre la intervención militar de García Moreno y de su vocero, Salazar, para que, en lugar de seguir especulando sobre lo que se ha perdido, se piense en lo que se puede seguir haciendo con vistas a futuro?

Ahora bien, el romanticismo ecuatoriano tiene más claras referencias en la literatura poética que la de ficción. Esta es una de las razones por las que se olvidó a *El hombre de las ruinas*, más aún cuando los sucesos políticos en los que se vio envuelto Salazar (ser militar, formar parte de un gobierno autoritario, ser un político también criticado...) llevaron a que se mire más su obra judicial y militar. Se prueba, sin embargo, que era un literato cuya obra debe ser reconsiderada puesto que, como todo intelectual de la época, esta no está alejada de su vida política.

La obra en cuestión así es importante porque además demarca la literatura ecuatoriana decimonónica. Es un trabajo muy elaborado que involucra un pensamiento romántico escindido de lo costumbrista, inscribiéndose en lo gótico. Es cierto que está, previo a esta novela, el cuento de Juan Montalvo, «Gaspar Blondín», escrito en francés en París 1858, y recién publicado en Ecuador en 1866 como parte de los textos de *El Cosmopolita*, revista elaborada por aquel. Hahn indica que dicho cuento es el más temprano del romanticismo gótico latinoamericano en la segunda mitad del siglo XIX (1990: 36). Aquí recalcamos que *El hombre de las ruinas*, a diferencia de dicho cuento, es la primera novela ecuatoriana de corte fantástico gótico.

Ambos ejemplos de la estética fantástica por parte de los escritores ecuatorianos responden a los influjos de la época. En ellos sus autores abordan temas relacionados con el miedo, con los fantasmas interiores, y hurgan los imaginarios religiosos desde lo sobrenatural. Es curiosa la afirmación que hace Montalvo cuando dice que sus primeros cuentos fantásticos los escribe producto de sus «calenturas» o fiebres (cit. por Hahn, 1998: 29). Del mismo



modo Salazar escribe su novela impactado por la mortandad producida por el terremoto. En otras palabras, la literatura fantástica en Ecuador surge enfrentando los miedos ante las realidades propias.

Y es acá donde *El hombre de las ruinas* cobra relevancia: el miedo que traduce la obra también trasunta lo vivido en lo nacional. Lo fantástico en tal novela implica un examen de la situación ruinoso que vive Ecuador, con sus luchas intestinas, con la debilidad institucional y política, con una democracia problemática, con la falta de integración territorial, con sectores sociales que todavía no se ven como parte de un Ecuador, etc. En los límites de Ecuador se libra aún el desconcierto, la falta de seguridad. Lo que muestra Salazar es ese mundo en estado de derrumbe: su símbolo, ese hombre resabio del pasado, impide que lo nuevo emerja; desnuda al actor que no quiere que Ecuador se constituya: el hombre del pasado que no mira que el mundo cambió. La visión romántica es, entonces, ir a constatar en la tierra ecuatoriana, en su belleza, en su ruralidad, en su potencial de futuro, que el mal que está en los linderos, en las provincias fuera del centro, donde hay instituciones sociales caducas, las cuales deben ser suplidas. La tarea de reconstrucción sería imperativa.

Finalmente, la idea de la situación límite hace que la novela sea una obra de tesis: Salazar se erige en un pensador que articula un discurso político desde la ficción, que habla sobre la realidad de la nación, de la necesidad de instituir la como tal. Frente a la patria que está caída, el mensaje es moralizante, pues invoca a pensar en la identidad y en la afinidad con el proyecto nacionalista, todo ello articulado mediante un engranaje retórico de imágenes mítico-religiosas sobre la avaricia, la que se le lee en la dimensión alegórica política. Siguiendo a Sommer, *El hombre de las ruinas* está dentro del panorama literario de las novelas fundacionales porque, en definitiva, apela a una comunidad simbólica que comparte los ideales románticos nacionales orientados a la pacificación, a sabiendas de la existencia aún de conflictos internos en las repúblicas, como la ecuatoriana, todavía no consolidada del todo (2004: 22-23).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMSON, Pierre Luc (1999): *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. (Jorge Padín Videla, Trad.), Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Diego (2002): «El romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica», en Diego Araujo Sánchez (ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1830-1895* (Vols. 1-10, Vol. III), Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Corporación Editora Nacional, Quito, pp. 55-70.

- AYALA MORA, Enrique (2002): «Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico», en Diego Araujo Sánchez (ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1830-1895* (Vols. 1-10, Vol. III), Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Corporación Editora Nacional, Quito, pp. 19-54.
- (2008): *Resumen de la historia del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito.
- BARRIGA LÓPEZ, Franklin, y Leonardo BARRIGA LÓPEZ (1980): *Diccionario de la literatura ecuatoriana* (Vols. 1-I-V, Vol. V), Casa de la Cultura, núcleo Guayas, Guayaquil.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2009): «Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas», *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 4, pp. 118-141.
- BRAVO ROZAS, Cristina (2013): *La narrativa del miedo: terror y horror en el cuento de Puerto Rico*, Verbum, Madrid.
- BURBANO, José Ignacio (1989): *Poetas románticos y neoclásicos: la colonia y la República*, vol. 26, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes: sobre los poderes de la imaginación*, trad. Dolores Sierra, Sudamericana, Buenos Aires.
- FUENTES, Carlos (1995): *Nuevo tiempo mexicano*, Aguilar, México, D.F.
- (2002): *En esto creo*, Seix Barral, Bogotá.
- (2011): *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, D.F.
- (2012): *Personas*, Alfaguara, Bogotá.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2013): *Movimientos y épocas literarias*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- HAHN, Óscar (1990): «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», *Mester*, XIX, 19, pp. 35-45.
- (1998): *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile.
- JIMÉNEZ, José (1983): *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid.
- LEMAITRE, Jean (1892): «Al Excmo. Señor General Don Francisco J. Salazar», en AA.VV., *General D. Francisco Javier Salazar, enviado extraordinario, Ministro Plenipotenciario del Ecuador en el Perú y Chile. Nació 1825, falleció 1891. In Memoriam*, Impr. La Equitativa, Lima, pp. 5-15.
- MAYORGA, Esteban (2012): «Prólogo», en Manuel Bilbao (ed.), *El pirata del Guayas*, Campaña nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, Quito, pp. 9-15.
- MONTALVO, Juan (1894): «El trastorno de Imbabura», *El Cosmopolita*, Impr. El Siglo, Quito, pp. 502-511.
- PALADINES ESCUDERO, Carlos (1991): *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- RAMÍREZ, Miguel María (1892): «Oración fúnebre pronunciada por el R.P.Fr. Miguel María Ramírez, el 7 de octubre de 1891 en los funerales del Excmo. Gral. Don Francisco J. Salazar en el Templo de San Francisco», en AA.VV., *General D. Francisco Javier Salazar, enviado extraordinario, Ministro Plenipotenciario del Ecuador en el Perú y Chile. Nació 1825, falleció 1891. In Memoriam*, Impr. La Equitativa, Lima, pp. 52-65.
- ROAS, David (2003): «Introducción», en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Mare Nostrum, Madrid, pp. 7-40.
- RODRÍGUEZ ARENAS, Flor María (2011a): «La imaginación, lo fantástico y la ética en El

- hombre de las ruinas... (1869), de Francisco Javier Salazar Arboleda», *Kipus: revista andina de letras*, 29, pp. 21-47.
- RODRÍGUEZ ARENAS, Flor María (2011b): «La novela ecuatoriana del siglo XIX», *Kipus: revista andina de letras*, 29, pp. 17-19.
- (2012): «Del realismo descarnado al naturalismo mediante la ética en «El hombre de las ruinas...» (1869) de Francisco Javier Salazar Arboleda», en Flor María Rodríguez-Arenas (ed.), *La Novela Ecuatoriana del Siglo XIX*, Stockcero, Inc., Doral, FL., pp. 13-46.
- SÁENZ ANDRADE, Bruno (2002): «La literatura en el periodo», en Diego Araujo Sánchez (ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1830-1895* (Vols. 1-10, Vol. III), Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador y Corporación Editora Nacional, Quito, pp. 71-90.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2012): *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabas, Tusquets, Barcelona.
- SALAZAR, Francisco Javier (1869): *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, Imprenta El Debate, Quito.
- SOMMER, Doris (2004): *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- SONTAG, Susan (2003): *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Taurus, Buenos Aires.
- STORNAIOLO, Ugo (1999): *Ecuador: anatomía de un país en transición*, Abya Yala, Quito.
- SUÁREZ MURIAS, Marguerite (1963): *La novela romántica en Hispanoamérica*, Hispanic Institute in the United States y Gráficos Cervantes, Salamanca.
- TOBAR SUBÍA, Cristóbal (1930): *Monografía de Ibarra*, Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, Ibarra.
- TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires.
- VALDANO, Juan (2008): *La palabra en el tiempo*, vol. II, Eskeletra, Quito.