



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE LENGUA, LITERATURA Y LENGUAJES
AUDIOVISUALES

Representación simbólica de la ciudad en
***La navaja y otros cuentos*, de Humberto Salvador**

Trabajo de Titulación previo a la obtención
del Título de Licenciada en Ciencias de la
Educación, en Lengua, Literatura y
Lenguajes Audiovisuales.

Autora:

Diana Elizabeth Polo Peñafiel

C.I. 0105116909

Director:

Magíster Juan Fernando Auquilla Díaz

C.I. 0102538352

Cuenca-Ecuador

2016



Resumen

El presente trabajo tiene como propósito analizar la representación simbólica de la ciudad mediante la relación intertextual entre cine y literatura, en elementos formales presentes en los cuentos de Humberto Salvador; la construcción de la ciudad a través de la inserción de varios personajes que se debaten entre la ciudad *ideal* y la ciudad *real* y la teoría del Psicoanálisis como una guía para decodificar y reinventar los diferentes símbolos que crean una propuesta nueva de narrar lo cotidiano, característica de la escritura vanguardista del autor, en los siguientes relatos de la obra *La navaja y otros cuentos*: “La navaja”, “El amante de las manos”, “Las linternas de los autos” y “Póker de ventanas”.

Palabras clave:

Humberto Salvador, Ciudad, Literatura, Intertextualidad, Psicoanálisis, símbolo, La navaja, cuentos.



Abstract

The following paper has the purpose to analyze the symbolic representation of the city, by studying the Intertextual relationship between cinema and literature, in formal elements found in the short stories of Humberto Salvador; the construction of a city, through the insertion of several characters that are torn between the *ideal* city and the *real* city, and the theory of Psychoanalysis as a guide to decode and reinvent the different symbols that create a new way of narrating the everyday life, a feature of the avant-garde author's writing, in the following stories included in the Book *Razor blade and other short stories*: "Razor blade", "The hands lover", "The Cars lanterns" and "Poker of windows".

Keywords:

Humberto Salvador, City, Literature, Intertextuality, Psychoanalysis, symbol, Razor blade, short stories.

Índice de Contenidos

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de Contenidos.....	4
Dedicatoria.....	8
Agradecimientos.....	9
Introducción.....	10
Capítulo I.....	13
La literatura en la Vanguardia.....	13
1.1 Origen de la Vanguardia.....	13
1.1.1 Los ismos vanguardistas.....	14
1.1.2 Vanguardia literaria latinoamericana: principales exponentes.....	19
1.1.3 La noción de vanguardia ecuatoriana: principales exponentes.....	23
1.2 La ciudad en la literatura.....	26
1.2.1 Ciudad real versus ciudad ideal.....	28
1.3 El simbolismo: La noción de signo y símbolo.....	29
1.3.1 El simbolismo en el psicoanálisis.....	34
1.4 Intertextualidad entre Cine y Literatura.....	35
Capítulo II.....	39
Humberto Salvador y su obra.....	39
2.1 Humberto Salvador: un escritor perdido en la ciudad.....	39
2.1.2 <i>La navaja y otros cuentos</i>	42
2.2 El cine y su influencia en la vanguardia literaria de Humberto Salvador ...	45
2.3 El Psicoanálisis y su influencia en Humberto Salvador.....	49
Capítulo III.....	52
Interpretación de la obra <i>La navaja y otros cuentos</i>	52
3.1 Salvador y su época: Salvador en sus cuentos.....	52
3.2 La Ciudad real vs la Ciudad ideal en los cuentos de Humberto Salvador ..	53
3.2.1 La Ciudad de los mundos alternos: “La navaja”.....	53
3.2.2 La ciudad del pecado: “El amante de las manos”.....	58
3.2.3 La ciudad de la lujuria: “Las linternas de los autos”.....	60



3.2.4 El habitante de la ciudad <i>real</i> : Un nómada taciturno	62
3.3 La ciudad y sus personajes	63
3.3.2 El psicoanálisis: una mirada interna al personaje de Salvador.....	65
3.3.4 La ciudad de la adicción y la soledad: “Póker de ventanas”.....	68
3.4 Intertextualidad entre Cine y Literatura en la obra.....	77
3.4.1 ¿Un texto convertido en película?	77
3.4.2 “Las linternas de los autos” como un melodrama dividido en cortometrajes: Una tragedia dividida en actos.....	81
3.4.4 Humberto Salvador juega al póker con “All in”	92
Capítulo IV.....	95
Conclusiones y Recomendaciones	95
Conclusiones.....	95
Recomendaciones.....	99
Bibliografía	100



Universidad de Cuenca

Cláusula de derechos de autor



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Yo, Diana Elizabeth Polo Peñafiel, autora de la tesis “Representación simbólica de la Ciudad en *La navaja y otros cuentos*, de Humberto Salvador”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 21 de marzo de 2016

Diana Elizabeth Polo Peñafiel

0105116909



Universidad de Cuenca

Cláusula de propiedad intelectual



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Diana Elizabeth Polo Peñafiel, autora de la tesis "Representación simbólica de la Ciudad en *La navaja y otros cuentos*, de Humberto Salvador", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 21 de marzo de 2016

Diana Elizabeth Polo Peñafiel

0105116909



Dedicatoria

A mis padres, por siempre estar, aunque se encuentren en distintas dimensiones.

Al lector, curioso ratón de biblioteca que ha llegado a descubrir este trabajo.



Agradecimientos

A mi familia, por el apoyo incondicional en todos los momentos de mi vida.

A las autoridades que conforman la Universidad de Cuenca.

A mis maestros, en especial a Galo Torres y Eugenia Washima, por su dedicación, sus valiosos consejos y sus entrañables enseñanzas. Gracias por haberme demostrado que la palabra escrita siempre permanece; por creer en mí y ayudarme a descubrir mi esencia.

A mi Director, Magíster Juan Fernando Auquilla, por su apoyo en el desarrollo de este trabajo.

Al Dr. Manuel Villavicencio, por acercarme al fabuloso mundo de Humberto Salvador y orientarme siempre en este gran viaje de la escritura.

INTRODUCCIÓN

La Literatura es el arte por medio del cual el ser humano ha expresado sus ideas, sentimientos e incluso tendencias políticas a través del tiempo. Por esta razón se gestaron varios movimientos que se ajustaban a las ideas de cada autor o colectivo. Uno de los más novedosos y comprometidos con la política, es el movimiento de Vanguardia. Los vanguardistas promulgaron la idea de destruir el Canon literario que, por entonces, era el Realismo o Modernismo, a través de un cambio en la forma de los textos. Una de las propuestas de la escritura de vanguardia es narrar lo cotidiano mediante el uso de distintos recursos, como la sinestesia visual y los símbolos, para exigir un lector activo que dialogue con el texto y el autor.

En el Ecuador, algunos escritores deciden experimentar con la vanguardia en su narrativa a partir de los inicios de 1920; entre ellos, el guayaquileño Humberto Salvador, quien se interesa por cambiar su perspectiva literaria. La mayoría de personas relacionan esta etapa vanguardista de las letras ecuatorianas con la obra de Pablo Palacio; sin embargo, no han tenido un acercamiento significativo a la obra de Salvador, quien también forma parte fundamental de ella. Este fenómeno se da, debido a que se cuenta con muy pocos estudios sobre su obra en el país; por lo cual, creo necesario dar a conocer una de sus obras más importantes, y sobre todo, el mensaje que deja en nuestra sociedad. Por esta razón, consideramos este trabajo como un aporte a la literatura ecuatoriana y una manera de rescatar el trabajo del autor, para que podamos comprender de mejor manera el imaginario de la literatura ecuatoriana en su época.

El objetivo del presente trabajo es analizar la “representación simbólica” de la ciudad a través de varios recursos como la intertextualidad literatura-cine y la inserción de varios personajes y símbolos que marcan una propuesta nueva de narrar lo cotidiano, característica de la escritura vanguardista de Humberto Salvador, en los siguientes cuentos de la obra *La navaja y otros cuentos*: “La navaja”, “El amante de las manos”, “Las linternas de los autos” y “Póker de



Universidad de Cuenca

ventanas”. A través de la lectura de los mismos, pretendemos responder las siguientes interrogantes: ¿Por qué tipo de escenarios se inclina el autor? ¿Cuáles son los objetos que se transforman en símbolos claves para representar a la ciudad en las historias? ¿Qué relaciones podemos encontrar entre el cine y la literatura, en estos cuentos?

Para realizar este estudio, aplicaremos la metodología de análisis literario, enfocada en la ciudad, el psicoanálisis, el simbolismo relacionado con el psicoanálisis y la intertextualidad entre cine y literatura. De esta manera, estudiaremos al movimiento de vanguardia en el primer capítulo, conoceremos la etimología y el origen del término *Vanguardia*, explicaremos en qué consiste esta corriente literaria y cómo surgió, tanto en el territorio europeo como en el latinoamericano y ecuatoriano; también conoceremos qué influencia tuvo la vanguardia en la concepción de ciudad y definiremos a la ciudad y su clasificación en ciudad real y ciudad ideal, de acuerdo a algunos autores; luego, definiremos la noción de signo, símbolo y la relación del símbolo con el psicoanálisis. Posteriormente, abordaremos la intertextualidad, su definición, y las características de la intertextualidad entre el cine y la literatura.

En el segundo capítulo, nos referiremos a Humberto Salvador y su obra *La navaja y otros cuentos*, de manera general, estudiaremos la influencia del cine en la obra de Salvador, definiremos al psicoanálisis y analizaremos brevemente su influencia en la obra del autor. Finalmente, incluiremos algunos hechos históricos importantes para comprender de mejor manera el análisis de sus cuentos.

Finalmente, realizaremos la interpretación de la obra de Humberto Salvador y la representación de la ciudad en sus cuentos, mediante la apropiación de la ciudad real y la ciudad ideal por parte de sus personajes, a través de la intertextualidad entre cine y literatura y el psicoanálisis.

Invitamos al lector a retroceder en el tiempo y sumergirse en un retrato de la ciudad de Quito en los últimos años de la década de 1920, a curiosear



Universidad de Cuenca

sus calles gracias a la complicidad de un barbero, la noche, las ventanas y unas linternas; conocer a la ciudad *real* que se impone frente al ideal de ciudad que normalmente se muestra, y armar complejos rompecabezas en su mente, a través del descubrimiento de obsesiones extremas, pecados graves, pasiones prohibidas, amor, injusticia, infidelidades, locura, celos y soledad.

Capítulo I

La literatura en la Vanguardia

1.1 Origen de la Vanguardia

El término vanguardia, proviene de la locución francesa *avant garde*, que significa “ir delante de”; se designaba para denominar a los soldados que se encontraban en la parte delantera en el pelotón, quienes resguardaban a sus compañeros. Al utilizar un término referente a la guerra, el movimiento vanguardista nace como una manera de refutar las ideas de la sociedad apegada al ideal clásico y al canon literario que, hasta el momento, regían sobre Europa y tenían el poder máximo en cuanto a la ideología literaria de la mayoría de autores. Simboliza la lucha de los nuevos escritores que intentaron romper los moldes y esquemas establecidos en la sociedad europea. De esta manera, poco a poco nacieron en el ámbito artístico y literario los llamados ‘ismos’, varios de los cuales se desarrollaron entre las décadas de los 20 y 30, concretamente en Francia y luego se expandieron a lo largo de Europa.

A partir de la noción de vanguardia, Hubert Pöpel, la define de múltiples maneras; sin embargo, la definición más acertada es la que propone: «el término vanguardia, utilizado ahora libremente; se refiere a cualquier producción atrevida o impactante. El uso universal del término relaciona lo contemporáneo con lo histórico» (10).



Universidad de Cuenca

La ciudad moderna, dentro de la Vanguardia, es comprendida como una nueva estructura social que lleva a la soledad y la angustia, pues el hombre trata de salir de la monotonía de su ciudad y esto le produce una gran incertidumbre. Al llegar la Revolución Industrial, los países desarrollados implementan la nueva tecnología en las ciudades, actividad que genera mayores fuentes de trabajo, pero que al mismo tiempo contribuye a la explotación de los obreros. Los artistas de vanguardia se encuentran en desacuerdo con esa sobrecarga de trabajo y con el nuevo orden social, que se interesa en la confección de objetos y las construcciones en masa y que considera al individuo como mero instrumento de producción. Es decir, el Estado utiliza a la tecnología y la industria como armas para controlar a población y para incrementar su capital, pero no se preocupa por el estado físico y/o emocional de los ciudadanos. A raíz del nacimiento del Capitalismo, surge una división de clases sociales, donde la burguesía predomina sobre el proletariado. En consecuencia, surge la corriente socialista, que propone una igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos. Los artistas de vanguardia creen que un medio para rebelarse ante el sistema es utilizar el arte como instrumento de violencia simbólica; es decir, protestar ante la desigualdad social; para ello, toman la ideología política socialista como base y crean los diferentes “ismos”, de acuerdo a algunos manifiestos.

1.1.1 Los ismos vanguardistas

Los ismos más importantes nacieron desde la concepción visual, es decir, se derivaron de la pintura, como por ejemplo el Cubismo y el Dadaísmo; el



primero, se refería a una concepción abstracta de la realidad, plasmada en su mayoría mediante figuras geométricas. Podemos decir que el principal ideal que defendieron los cubistas, según lo describe Jordi Llovet en su libro *Lecciones de Literatura Universal*: «parte de la base de que la imitación artística – en el sentido aristotélico – es una cualidad inferior, de la que nos convendrá prescindir» (950). Es decir, los artistas de este movimiento enfocaron sus obras hacia un terreno más psicológico, porque querían alejarse de lo natural, para ellos el arte se concibió como esencial y no material. Por su parte el Dadaísmo, que nace alrededor de 1914, abarca una concepción más bien creadora, que en un principio se considera anti literaria y anti artística. El Manifiesto dadaísta promulgado por Tristán Tzara, pretende destruir lo que ha sido catalogado como establecido dentro de la sociedad, para construir una ideología y un campo de acción nuevos, en el libro *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, podemos observar el siguiente fragmento:

Todo producto del espíritu susceptible de llegar a ser una negación de la familia es *dadá*; protesta con todos los puños del ser en acción destructiva: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA... Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de los colores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA (Torre).

De esta manera, Tzara describe la idea de destruir para volver a crear, utilizando, por así decirlo, todas las armas que tuvieran al alcance. Por esta razón, se utiliza el collage como un instrumento para realizar las obras artísticas de este movimiento.



Universidad de Cuenca

Otros de los ismos más importantes es el Expresionismo, que nació en Alemania a principios de la Primera Guerra Mundial sostuvo una posición contraria al Naturalismo al utilizar principalmente el arte como medio para comunicar la soledad y angustia presentes en el ser humano; este ismo se relaciona con el espacio urbano o la ciudad, puesto que representa el caos que constituye el sistema en la vida del hombre y su necesidad de liberarse de éste; el espacio adquiere formas geométricas y estructuradas, el sistema busca que todos los Seres humanos funcionen como un número de serie, por tal razón, los expresionistas deciden realizar su obra utilizando la distorsión para crear espacios que no contengan ángulos rectos. Edward Von Tunk sostiene que, como fundamento principal:

el hecho fortuito, el sentimiento individual, se dejan de lado, por lo general en el beneficio de lo típico, de lo que es común a todos los seres [...] reaccionaba, por una parte, contra el contenido naturalista, impresionista o materialista del arte, y por otra, contra el formalismo de los estetas (284).

Es así que los expresionistas se basaron de manera especial en la memoria colectiva y estuvieron de acuerdo en que la existencia del hombre, guiada por su conciencia, lo conduce a la culpabilidad, mediante sus acciones. Esta última idea fue propuesta por los autores de Praga y sobre todo por Franz Kafka en sus libros: *El Castillo* y *El Proceso*.

El Futurismo, inspirado en creaciones literarias que iban totalmente en contra de las normas y reglas de puntuación y sintaxis para crear nuevos lenguajes y nuevas formas de explorar el arte; nace en Italia, con la obra de Filippo Tomasso Marinetti, y tiene como postulado fundamental «exponer las



impresiones no clasificadas de los sentidos y la percepción interna» (292), es decir, en el futurismo se toma al inconsciente como el principal actor de la cultura. Por otra parte, el Ultraísmo fue netamente literario y su principal objetivo consistía en imponer una temática del verso libre, es decir, dejar de lado la forma como tal, puesto que no importa el número de versos sino el contenido del poema. A partir de esta corriente se llega al que consideramos el más importante logro de la poesía vanguardista: el caligrama, el poema hecho imagen, propuesto sobre todo por Vicente Huidobro, Guillaume Apollinaire y César Vallejo.

Le siguen el Existencialismo, movimiento en el cual el absurdo y la existencia humana confluyen para retratar la duda y el hastío del ser humano (producto de las guerras, en su mayoría) y por último, el Surrealismo, que tuvo una influencia marcada del Dadaísmo, (incluso el principio es el mismo) pretendía enlazar imágenes con palabras y objetos que, probablemente no tenían mucho que ver unos con otros, precisamente para crear textos en torno a ellos y establecer un vínculo, o lo que André Breton llamaba 'vaso comunicante', entre sujeto, texto, objeto e imagen para crear una nueva realidad, basada en la imaginación, el mundo onírico y el subconsciente. En este movimiento surgen personajes destacados como: Salvador Dalí, André Bretón, René Magritte (escritores), Luis Buñuel, Marcel Duchamp (cineastas) y, por supuesto, el grupo de poetas simbolistas entre los que se encuentran Baudelaire, Mallarme, y Rimbaud.



Estos ismos fueron estableciendo diálogos entre autores que representaban a las distintas artes y, mediante ellos fue posible abrir un nuevo campo ideológico y cultural. Por supuesto, alcanzaron un prestigio inigualable, consiguiendo así cambiar radicalmente la concepción del arte y la literatura de la época. En los diversos movimientos se retrataba la fuerte crítica a la sociedad capitalista que convirtió a la ciudad moderna en el escenario de la barbarie, puesto que la clase social burguesa se beneficiaba del trabajo de los proletarios y la explotación laboral conducía a la muerte de algunos obreros; también se criticó a la invención de la máquina porque se creía que tarde o temprano, los mismos individuos que la crearon serían reemplazados por ella.

Ahora bien, después de que estas nuevas corrientes literarias se gestaran en Europa, en Latinoamérica sucedía algo similar a la situación que allí ocurría, por supuesto que nos afectaron las guerras mundiales, pues la época de transición que pasaba Latinoamérica también era muy fuerte. Toda la literatura europea siempre fue nuestro modelo y, en la década del 30, el socialismo tuvo su auge en nuestra región. Por lo tanto, la Vanguardia europea influyó directamente en la sociedad latinoamericana.

Varios escritores latinoamericanos pasaron por Europa en esta época, por lo tanto, se fascinaron con la idea de una nueva forma de escritura, que iba en contra de todo el orden establecido hasta el momento y que utilizaba realidades y cosmovisiones distintas a las que se consideraban como válidas hasta entonces. Un nuevo canon literario que en sus inicios quiso serlo todo menos un canon, se fundó en Europa y se expandió hacia Latinoamérica en un dos por tres. Sin embargo, en América latina no podemos hablar de un



vanguardismo exactamente igual, pues debemos recordar que muchas diferencias radican entre el imaginario colectivo de nuestra región y el de los europeos; de manera que hablamos, no de un vanguardismo absoluto, sino de vanguardia y noción de vanguardia, entendida como parte de nuestra ideología y la mezcla de culturas latinas con las europeas.

Entonces, se puede entender al término, o a la noción del término vanguardia, como una gran etapa de creación artística colectiva que surge en Europa en un principio y luego se expande por Latinoamérica, en busca de crear nuevas formas de comunicación poética y visual. Se buscaba una nueva manera de rebelarse ante el sistema capitalista de la ciudad moderna y representar la palabra y la imagen, a través del sentir expresado por cada individuo.

1.1.2 Vanguardia literaria latinoamericana: principales exponentes

A partir de 1929 se gestaron varios proyectos vinculados con la Vanguardia en algunos países de Latinoamérica. La crítica argentina Celina Manzoni estudia diversas características de estas actividades, en su obra *Vanguardistas en su tinta*: «En el contexto de una cultura, una retórica y un lenguaje empeñados en la divulgación imperiosa de lo “nuevo” y en la beligerancia respecto de lo “viejo”, esa actividad reflexiva amplía las articulaciones de una prosa vanguardista cuyo estudio es todavía reciente» (8). Entendemos a lo “viejo” como el antiguo canon literario, concretamente al Realismo y Modernismo como movimientos literarios canónicos. En este



Universidad de Cuenca

contexto, debemos entender que existe una influencia de Occidente, sobre todo de España y Francia, que revoluciona el estilo de los nuevos exponentes y los mueve a transformarse a sí mismos y a su arte. Empieza como un “estilo” de escritura nuevo, al que se adaptan, de alguna manera, los nuevos escritores latinoamericanos, pero la diferencia radica en que cada uno de ellos aporta elementos distintos de su realidad y cosmovisión.

Los autores latinoamericanos buscaban apartarse del canon literario de su época, que por entonces presentaba, por un lado, temas como la rebelión y protesta hacia la explotación indígena y, por otro, la reproducción de una cultura meramente europea, que se volvía cada vez más repetitiva en su región: las mismas historias, distintos personajes y escenarios. Paralelamente, nacen las corrientes literarias vanguardistas en Francia y algunos escritores latinoamericanos radicados allí, participan de las nuevas formas de creación literaria; por esta razón, deciden formar grupos en Latinoamérica, donde se gestan nuevas formas de escritura, sobre todo en la poesía y narrativa. Conforme se forman grupos de escritura vanguardista, nacen nuevos proyectos y formas de difundir la escritura, es el caso de las revistas y fanzines que surgen a partir de estos y que tienen representantes en países como Argentina, Chile, Perú, Uruguay, entre otros.

Así, muchos escritores plasmaron una nueva visión en su obra, e incluso se puede hablar de una nueva etapa en la misma, en Argentina, por ejemplo, tenemos a Jorge Luis Borges en una etapa temprana de su escritura, relacionada con el ultraísmo, en la que realiza una fuerte crítica a la literatura culterana y los seguidores de Luis de Góngora (y, por lo tanto, a todas las



corrientes literarias clásicas) mediante un manifiesto publicado en la revista argentina *Prisma*, que cita Manzoni en su texto: «Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los ruberianos heredaron de Góngora – las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes i enjardinados» (25 - 26). De igual manera, César Vallejo y Vicente Huidobro presentan una etapa modernista y poco después, al descubrir la tendencia vanguardista, se produce un cambio significativo en su obra. Se evidencia, entonces, el desapego total a la concepción clásica de la literatura. Los jóvenes escritores buscaban un camino nuevo y propio que recorrer.

A continuación, mencionaremos a la vanguardia en Brasil, debido a su relación directa con la concepción de la ciudad, que se aborda en nuestro estudio. En este sentido, se presenta como una constante a la temática de la Favela, sobre todo, en la poesía de Oswald De Andrade, concretamente en su *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*, que también recoge Manzoni en su texto; en ese manifiesto, los poetas tratan de dar a conocer la dura situación social y económica en la que se encontraba su país, puesto que la Favela representa a los sectores marginales que no son considerados ciudad, o que se piensan como territorios invadidos porque no forman parte del sistema moderno, y que el resto del mundo no conocía. Expresaban el dolor por su gente, por su Patria y sus costumbres, sobre todo las de sus nativos afroamericanos, quienes sufrieron la peor de las discriminaciones por parte de los colonos y la reinención de la palabra, del idioma, de la religión, la llegada de la revolución industrial, la gestación de imperios, la caída de las tradiciones. Por medio del Futurismo, los diferentes autores alzaron su voz para mostrar que no se



Universidad de Cuenca

sentían conformes con el sistema elitista que buscaba la globalización, la riqueza y el silencio de las voces jóvenes:

Tenemos una base doble y presente – la selva y la escuela. La raza crédula y dualista, y la geometría, el álgebra y la química después de la mamadera y el té de manzanilla. Una mezcla de “duérmete niño si no viene el cuco y te comerá” y de ecuaciones. Una visión que golpee en los cilindros, en los molinos, en las turbinas eléctricas, en las usinas productoras, en las cuestiones cambiarias, sin perder de vista el Museo Nacional (225).

Podemos enfocarnos, entonces, en los elementos industriales, utilizados para realizar la oposición a este Boom industrial que llegó a la región y que los poetas trataron de impedir. Su descontento se mostraba evidente y al hablar del Museo Nacional, estaban refiriéndose a la memoria perdida de su ciudad y país, esa memoria colectiva que para ellos, tal vez, sería muy difícil reconstruir. Asimismo, rechazaban el nuevo consumismo y las aportaciones de Europa para crear un modelo de ciudad “ideal”, puesto que el espacio real que habitaban no tenía elementos modernos, era considerado un sector marginal y pobre, porque sus habitantes se rebelaban ante el capitalismo. No existía un sistema social establecido, por lo tanto querían abrirle los ojos al lector.

En Chile, tenemos como uno de sus máximos representantes, a Vicente Huidobro. La idea primitiva del uso de la sinestesia como lenguaje visual y la de introducir a varios campos como la psicología, el psicoanálisis, el cine y la pintura, en la literatura, fue engendrada por Huidobro. Estamos hablando, entonces, de uno de los máximos representantes del vanguardismo literario que, por supuesto, influiría en gran manera en el estilo de Humberto Salvador,



debido a que la sinestesia es uno de los recursos más utilizados en su obra, como veremos más adelante.

La escritura de la vanguardia supuso una nueva forma de catarsis en medio del caos y de la crisis que vivieron muchos poetas de la época. Fue un momento de la historia en el que sucedieron muchas desgracias y también muchos cambios; recordemos que nos encontramos en el periodo de entreguerras y, por lo tanto, la mayoría de los países del mundo se encontraba en una fuerte crisis económica, se cambiaban armas por comida y el arte era criticado y censurado por las autoridades militares.

Sin embargo, las nuevas voces necesitaban ser escuchadas y, por consiguiente, debían buscar nuevas maneras para conseguirlo. Así fue como empezaron a utilizar el verso libre y la sinestesia, que consiste en crear una 'imagen' en la mente del lector, por medio de los sentidos; así, existen sinestesias visuales, auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Las más utilizadas son las auditivas y visuales. En distintas regiones de Latinoamérica, muchos escritores se reunieron a escribir manifiestos, en diversas revistas y compilaciones literarias y, por supuesto, compartían un mismo ideal: defender sus opiniones y tendencias políticas por medio de sus obras literarias, puesto que el arte constituía el único medio por el cual podían expresarlas.

1.1.3 La noción de vanguardia ecuatoriana: principales exponentes

En el Ecuador ocurre algo similar, con la diferencia de que nuestros autores arrancaron su obra literaria desde el paradigma Vanguardista. Entre los



exponentes que destacan en esta etapa de la literatura ecuatoriana, se encuentran Pablo Palacio y Humberto Salvador. Jorge Enrique Adoum incluye en su libro *La gran literatura ecuatoriana del 30*, un artículo sobre Pablo Palacio, en el que da a conocer la crítica del autor hacia la sociedad burguesa y argumenta que:

Si se niega la existencia de la clase media, mal se podría hablar de una 'mentalidad de clase' 'propia' de ella. Si lo que se quiere es negar la existencia de una 'mentalidad propia de la clase media' y condenar a ésta a oscilar entre la ideología de la burguesía dominante y la ideología combatiente, no hay duda de que Palacio se sitúa en un buen bando. Él sabe a quiénes van a escandalizar sus cuentos (98).

Pablo Palacio, al igual que Humberto Salvador, presenta de manera frontal su disconformidad con la ciudad ideal o el Quito que se quiere mostrar, al describir la sección real y marginada en la que se encuentran los personajes que protagonizan su obra.

Humberto Robles, en su artículo: *La noción de Vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918 – 1934)* expone: «Lo que se legitimaba y promovía era una literatura de orientación social, entendida ésta como instrumento para propagar un nuevo orden [...] Interesa establecer, además, que en el Ecuador no siempre es lícito hablar de Vanguardia, sino de noción de Vanguardia» (649 - 650). En este contexto, debemos entender que existe una influencia de Occidente, sobre todo de España y Francia, que revoluciona el estilo de los exponentes ecuatorianos, puesto que eran lectores y espectadores asiduos, (sobre todo del cine independiente, las obras de Freud y la poesía Simbolista), influencia que los *mueve* a transformarse a sí mismos y a su arte.



Universidad de Cuenca

Para Humberto Robles: «En lo literario se imbrican y se apartan una tendencia formalista, egregia y cosmopolita, y una de temática social, centrada ésta en los problemas colectivos inmediatos» (661 - 662). A Palacio y Salvador les pertenecería la segunda acepción. Si bien concordamos con el concepto de noción de vanguardia, también debemos insistir en el objetivo de los autores: narrar lo cotidiano. Palacio y Salvador intentan establecer un paradigma del lector activo y ser una voz de la realidad.

En el caso concreto de Salvador, el autor introduce un discurso o lenguaje nuevo a través de sus personajes y la comparación entre ciudad imaginaria vs ciudad real. Los protagonistas de los cuentos se caracterizan por tener una presencia simbólica, son habitantes de la ciudad marginal, de la otra cara del Quito de los años treinta; están y siempre han permanecido silenciados, pero eso no les impide contar sus historias y episodios, los cuales incluyen, en la mayoría de los casos, una profunda introspección personal. Por otra parte, toma a la ciudad real como un escenario en donde ellos pueden expresarse sin restricción alguna, frente a la ciudad imaginaria y colonial, donde se cree que absolutamente todas las personas son cultas, educadas y los demás no existen. Desde esta perspectiva, María del Carmen Fernández, menciona acertadamente sobre la obra de Salvador en su artículo, *La vanguardia literaria y Pablo Palacio en Hélice, Llamada y Savia*:

La preocupación social y la introspección psicológica de personajes urbanos, cuya combinación caracterizaría a la obra posterior de Salvador, aparecen ya perfectamente conjugados en *La Navaja* [...] el autor – narrador recorre la ciudad en busca de



personajes y de argumentos, ofreciéndonos una interesante visión de los contrastes de un Quito que se modernizaba frente a la miseria de los barrios coloniales (164).

De esta manera, se puede establecer el imaginario de ciudad que Salvador nos plantea como real y que estudiaremos posteriormente, donde priman el personaje marginal y su voz.

1.2 La ciudad en la literatura

Manuel Villavicencio, en su obra *Ciudad tomada y ciudad ausente: los paradigmas del imaginario urbano en la narrativa latinoamericana*, define a la ciudad como un espacio: «Construido según la geometría de un tablero de damas, éste núcleo urbano reservaba su plaza mayor sobre los edificios de poder: la Iglesia y el gobierno [...] la ciudad corresponde al recinto de la civilización, mientras que el campo, comúnmente llamado “desierto” corresponde a la barbarie» (15 - 16). De esta manera, se contraponen una ciudad marginal, que se entiende como barbárica y una ciudad utópica, tomada como centro del progreso, que es la que intentan desarrollar los sistemas de poder.

La crítica argentina, Sylvia Saítta, explora la concepción y representación de la ciudad (en este caso Buenos Aires) por parte de cuatro autores emblemáticos: Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Ricardo Piglia, en su artículo *Ciudades Revisitadas*. Como una pequeña introducción a este estudio, afirma que Buenos Aires constituye en sí misma



Universidad de Cuenca

otras, al mismo tiempo; así puede ser: «una ciudad puerto, una ciudad fabril, una ciudad comercial, abierta al mundo y en cuyas calles se concentran las masas, los medios de transporte, los negocios, los sonidos, los edificios. Es una ciudad “en marcha”; es una ciudad de la industria y del comercio; es la ciudad del imaginario peronista de la producción y del trabajo» (140). Es decir, una ciudad siempre tendrá múltiples aristas; no la podemos considerar como un ‘centro’ sino más bien como una suerte de figura geométrica, de caleidoscopio que gira constantemente, mostrándonos siempre una vista nueva a considerar.

Asimismo, Saítta concluye que:

En el marco de los múltiples discursos que piensan la ciudad, la literatura es central en la constitución de nuevos imaginarios urbanos. La literatura argentina provee representaciones culturales de la ciudad de Buenos Aires que construyen sentidos fuertes y perdurables sobre la experiencia de vivir la ciudad y sobre los modos de percibirla. A través de esas diferentes figuraciones literarias, se va tramando un diálogo intertextual porque describir una ciudad es, de alguna manera, visitar las ciudades ya escritas para reinscribirlas en otras tradiciones, para corregirlas, para reinventarlas (149).

De esta manera, la ciudad es una gran casa que si bien se habita o se abandona, se adapta a las visiones y necesidades de quienes la transitan. De acuerdo a quienes se apropian de este espacio, surge el debate entre la utopía o el paradigma de ciudad anhelada y se le contrapone el espacio real, frío y violento; de ahí que se tiende a dividir esta ‘casa’ en dos partes: la ciudad real y la ciudad ideal.



1.2.1 Ciudad real versus ciudad ideal

Según Manuel Villavicencio, existen dos paradigmas o formas de mirar a la ciudad; la primera se refiere a la ciudad real y la segunda a la ciudad ideal. Se entiende como ciudad real al espacio marginal, donde predomina la barbarie, este escenario que se pretende invisibilizar y negar porque representa a la némesis del poder, del orden, de lo que se considera como bello. En otras palabras, es todo lo contrario al ideal canónico europeo que los representantes políticos desean seguir para retratarse en un espacio que no les pertenece, por esta razón, incluso no se considera como ciudad, sino como un desierto. Debido a esta circunstancia, los personajes pertenecientes a la burguesía: «se anulan, de cierto modo, al ser declarados parte de un “desierto” dentro de la ciudad, dando origen a la “ciudad del silencio” [...] la realidad actual es lo distópico, lo perverso, lo marginal, lo americano (17). Entonces, se pretende individualizar la ciudad o adaptarla al paradigma clásico, acomodarla a los gustos de las familias influyentes y excluir al pobre, al que no tiene valor para ellos.

Ésta es la ciudad que los autores buscan retratar o desenmascarar en su obra, puesto que: «la ciudad “que falta”, se encuentra en el lenguaje, en el relato, en los personajes, sus vidas, sus cosas. La nueva urbe está en la literatura, que la inventa y la desea. En otras palabras, el intelectual debe recomprometerse nuevamente con la Historia» (21). La ciudad ideal, por lo tanto, es esta réplica europea y colonial en donde priman la arquitectura innovadora, las grandes Iglesias, centros culturales, las personalidades



ilustradas en el campo de las artes, las ciencias y la economía; en resumen, la ciudad que habitan los burgueses y en la que se encuentran desahuciados los pobres. Sin embargo, esta ciudad se encuentra en construcción, no existe propiamente, solo es un espejo en el cual algunos personajes desean reflejarse: «La ciudad soñada, en consecuencia, no es esa ciudad presente, bárbara, próxima, sino una ciudad por construir, que en realidad es una ciudad extranjera» (16). En el caso de la obra de Salvador, encontraremos esta oposición o dualidad entre la ciudad real y la ciudad ideal, marcada en el habitar del espacio y en el 'apropiarse' del mismo, por parte del personaje proletario, frente al personaje burgués.

1.3 El simbolismo: La noción de signo y símbolo

Muchos autores consideran al símbolo como un sinónimo de signo. Sin embargo, el símbolo presenta un nivel más alto de significación. Entre las múltiples definiciones de signo, podemos caracterizar como las más cercanas a las propuestas en el *Diccionario de los símbolos*, por Jean Chevalier. El autor toma una de las definiciones de Olives Puig, según la cual el signo representa:

El fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere (9).



Es decir, es el modelo que se forma en nuestra mente al tratar de describir algún objeto o idea.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, en el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, definen al signo como: «Una entidad que 1) *puede hacerse sensible* y 2) *para un grupo* definido de usuarios *señala una ausencia* en sí misma [...] un signo existe, sin duda, aunque no sea percibido» (122). Así, se explica que el signo existe solamente para una comunidad específica de usuarios porque no es tangible, pero presenta una parte sensible, «que se llama, para Saussure, **significante**, la parte ausente, **significado** y la relación que mantienen ambas, **significación**» (122).

Sara Barrena, en el documento *El ícono, el índice y el símbolo*, traduce las ideas de Charles Peirce, quien ha dispuesto la teoría de la interpretación del signo mediante tres componentes fundamentales: el fundamento, el objeto y el interpretante. Es decir, un signo es algo que para alguien representa algo por alguna característica esta posibilidad se referiría al fundamento; este signo siempre está en lugar de un objeto y el pensamiento es el interpretante. Un símbolo, en cambio, es:

Una ley o regularidad del futuro indefinido. Su Interpretante debe ser de la misma descripción, y así debe ser también el Objeto inmediato completo, o significado. Pero una ley gobierna necesariamente, o "es encarnada en", individuos, y prescribe algunas de sus cualidades. En consecuencia, un constituyente de un Símbolo puede ser un Índice, y un constituyente puede ser un Icono [...] mientras que el objeto completo de un símbolo, es decir, su significado, es de la naturaleza de una ley, debe denotar algo individual y debe significar un carácter. Un símbolo genuino es un símbolo que tiene un significado general (Barrena).



Por otra parte, Jean Chevalier caracteriza al símbolo de la siguiente manera: «lleva más allá de la significación, necesita la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo» (19). El símbolo ha sido estudiado a lo largo de la historia por muchos teóricos y, precisamente estos estudios han llevado a determinar su incidencia en la literatura.

Otra de las definiciones de símbolo, es la propuesta por Ernst Cassirer citada por Jorge Warley en su libro *Entre semióticas. Bosque de signos, animales simbólicos*. En primera instancia, se explica que:

El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad (55).

Es decir, el Ser Humano, a diferencia del resto del reino animal, posee la capacidad de distinguir aquello que es real de lo que aquello que es posible, por medio de la razón, así:

Cassirer sostiene que la distinción entre realidad y posibilidad sólo es dada con relación a un pensar simbólico, y por lo tanto una capacidad exclusiva de los hombres. Se trata de una distinción no metafísica, sino principalmente epistemológica, dado que remite



Universidad de Cuenca

no a las “causas” sino al pensamiento que sobre ellas se deposita y se desarrolla. Para los hombres no hay una diferencia verdadera entre pensamiento y realidad, dado que todo lo concebible, por serlo, es o podrá ser existente (60).

Entonces, al ser capaces de desarrollar la imaginación por medio del pensamiento, damos lugar a este universo simbólico que nos hace únicos. Ahora bien, ¿cómo consideramos que se aplica este simbolismo en la literatura? Por medio de los personajes y el mundo que los rodea y con el que están en contacto. Los personajes o actantes de la historia cumplen diversas funciones dentro de la misma, y siempre se caracterizan por comportamientos específicos; existen varios tipos de personajes, según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*:

La caracterización del personaje [...] es directa o indirecta. Es *directa* cuando el narrador nos dice que X es valiente, generoso, etc.; o cuando lo dice otro personaje; o cuando el héroe mismo se describe. Es *indirecta* cuando es el lector quien debe sacar las conclusiones, nombrar las cualidades [...] un procedimiento de caracterización es el uso del **emblema**: un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive [...] cada uno de esos detalles adquiere valor simbólico (264).

Es importante recalcar que, aquellos personajes que adquieren un valor simbólico son, precisamente los que presentan características psicológicas. Dentro del psicoanálisis, se estudia también al simbolismo como una sección importante en la psique humana; así, el *Diccionario del Psicoanálisis* define al simbolismo según dos sentidos:



Universidad de Cuenca

En sentido amplio, modo de representación indirecta y figurada de una idea, de un conflicto, de un deseo inconsciente; en este sentido, puede considerarse en psicoanálisis como simbólica toda formación substitutiva [...] En sentido estricto, modo de representación caracterizado principalmente por la constancia de la relación entre el símbolo y lo simbolizado inconsciente, comprobándose dicha constancia no solamente en el mismo individuo y de un individuo a otro, sino también en los más diversos terrenos (mito, religión, folklore, lenguaje, etc.) y en las áreas culturales más alejadas entre sí (406).

Por otra parte, debido a las múltiples discusiones de la concepción de símbolo en la cultura, literatura, lingüística y psicología, se define a esta palabra de manera general:

Para designar la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de una idea, de una palabra, a su sentido latente; dicho término se utilizará a fortiori en aquellos casos en que falta por completo el sentido manifiesto (como en el caso de un acto sintomático, francamente irreductible a todas las motivaciones conscientes que el sujeto pueda dar del mismo) (407).

Sin embargo, estos personajes no desempeñan correctamente su función sin un espacio o escenario en el cual desenvolverse; por esta razón, la ciudad se vuelve el lugar habitado, ideal o crudo en el que se desarrollan las historias, no importa si se trata de un cuarto, una calle o una casa. La ciudad es el cosmos, el universo en el que se da la posibilidad de ser y de existir.

1.3.1 El simbolismo en el psicoanálisis

Como estudiamos en el apartado anterior, dentro del Psicoanálisis se considera al símbolo como una representación de un elemento, un deseo o una idea que se encuentra en el subconsciente del individuo. Fernando Balseca, en su artículo *Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas*, analiza el simbolismo dentro de esta disciplina. De esta manera considera que: «El eje del freudismo consiste en afirmar que la mayoría de los procesos mentales considerados conscientes, son efecto de motivos desconocidos por el sujeto» (58). Es decir, que el universo simbólico de un individuo se encuentra en su subconsciente; es decir, todo lo que para él representa un objeto, un color o un ideal, está dentro de su mente y muchas veces éste individuo no es consciente de esta apreciación personal.

Por otra parte, sostiene que: «El freudismo le brinda la oportunidad de concebir al arte como una actividad que permite aflorar el inconsciente: “cuanto más depurada y profunda es una creación estética, más honda es la fuerza inconsciente que la impulsa”» (62). Por esta razón se considera al arte como un proceso abstracto en el que interviene el pensamiento, en este sentido, interviene el inconsciente porque la creación artística es una manera de plasmar lo que la realidad ‘simboliza’ para el artista.

Entonces, el símbolo, dentro del psicoanálisis representa la idea de lo que se quiere llegar a ser o, incluso, de lo que caracteriza a un personaje; por esta razón, algunos individuos utilizan un emblema (véase el apartado anterior) que puede ser un objeto, que los convierte en seres únicos, que los identifica y



los diferencia del resto. Esta imagen que los personajes tienen de sí mismos, se encuentra plasmada en su mente; sin embargo, al apropiarse de ciertos objetos, los demás personajes los reconocen y entonces se convierten en reales.

1.4 Intertextualidad entre Cine y Literatura

Según Iván Villalobos, en su artículo *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*, el término "intertextual": «hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre-ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en intertextualidad, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción» (137). La teoría de la intertextualidad constituye una de las claves para el análisis de toda obra literaria, puesto que siempre existe una influencia previa, ya sea de textos o de distintas obras artísticas.

Esta rama de la Semiótica ha sido estudiada, sobre todo, por Julia Kristeva y Roland Barthes. Si bien ambos autores coinciden en que existe una serie de códigos que se descifran a medida que se relee un texto; presentan ideas puntuales acerca de su análisis; de esta manera Roland Barthes señala que:

No existe un texto primero, pues tal cosa supondría el lenguaje como materia previa [...] El lenguaje es ya, de por sí, un tejido polifónico de voces múltiples, de lugares plurales [...] No sólo todos los textos anteriores forman parte del intertexto latente de todo texto, sino también el conjunto de los códigos y sistemas que



Universidad de Cuenca

operan esos textos, es decir, su dimensión estructural y estructurante (138).

Por su parte, Julia Kristeva sustenta que: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (141). Por lo tanto, ningún texto es netamente original, siempre dependerá de otro. Pues, parafraseando a Platón: «la obra de arte es la copia de una copia». Desde esta óptica, signo, símbolo, cultura y lenguaje son los elementos que se encuentran implícitos en todo escrito. Además, Barthes señala que la literatura es válida por lo que se escribe, frente a lo que se lee, mientras que Kristeva mantiene como idea permanente, que el texto literario es un espejo; es decir, es escritura y lectura, se mantiene una conexión entre lo oral y lo escrito.

Evidentemente, toda obra literaria dialoga con otras, e incluso con las demás artes, puesto que la literatura permite una fusión entre ellas, misma que realiza el lenguaje poético y goce estético del texto y, por otra parte, aumenta la complejidad de su significado, característica que le otorga al lector el poder de “dilucidar” lo que lee y hacerlo suyo, pues, cada persona realiza una lectura diferente de cada libro que analiza.

Si bien se considera que esta relación solamente puede presentarse entre obras literarias, también puede darse el caso entre cine y literatura debido a que el primero se basa en un guión, por lo tanto, en una historia. En el caso del cine, las palabras se vuelven imágenes y viceversa. Además, los



Universidad de Cuenca

personajes de un cuento o una novela, muchas veces influyen en la creación de un filme. Por esta razón, las adaptaciones cinematográficas siempre han tenido éxito. Lauro Zavala, en su artículo *Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones*, sostiene que las dos artes coinciden en su origen humanístico pero se diferencian en su análisis. De igual manera, explica que: «Existen al menos seis áreas de los estudios cinematográficos que han sido nutridas directamente por la tradición de los estudios literarios: teoría y estética del guión; teoría del cine clásico; narratología audiovisual; estudios de recepción cinematográfica, teoría del cine de autor, y escenología en el cine» (5). En este caso, si nos referimos a la primera área, se debe tomar en cuenta que muchas de las adaptaciones del guión están basadas en experiencias de los escritores y el guionista debe conocer las bases de la teoría literaria, específicamente narratología; los actantes, el sujeto, objeto, ayudante y oponente son indispensables en todo guión para que la historia pueda desarrollarse. En cuanto a la teoría del cine clásico, se toman los principios aristotélicos del teatro, es decir, en la tragedia griega, las obras duran tres actos. Algo similar ocurre en el cine, lo que varía en este sentido es que en la proyección aristotélica de las películas se añade el clímax, o momento de máxima emoción antes del final.

Por otro lado, Zavala explica el aporte de la literatura hacia el cine en cuanto a ideologías políticas marca, sobre todo, a la época de las vanguardias, pues:

la narrativa moderna o vanguardista, experimental, se distingue por ser exactamente opuesta a la clásica, de tal manera que el inicio es anafórico, el tiempo es espacializado, el narrador es múltiple y el



final es catafórico, es decir, se extiende más allá del final hasta el punto de la relectura. Por su parte, al yuxtaponerse en una misma narración ambos paradigmas estéticos (clásicos y moderno) encontramos estrategias de la estética posmoderna tales como hibridación genérica [...] y diversas formas de polisemia y ambigüedad semántica (8).

Es decir que los componentes estructurales de la literatura influyen en obras cinematográficas de esta época, sobre todo en cuanto a la idea de oposición al modelo clásico y el uso de voces múltiples. No obstante, esta relación puede dar un giro; es decir, la literatura puede tomar recursos que, en un principio sólo pertenecieron a la imagen cinematográfica. Algunos relatos, incluso, se construyen a manera de pequeños guiones y se caracterizan por presentar un uso impecable de la sinestesia visual, auditiva e incluso táctil. Quizá se produjo esta influencia como un intento de retratar la ideología política del autor y los hechos que ocurrían durante el desarrollo de su obra. Zavala llama a estas influencias formas de *minificción audiovisual*, las cuales: «tienen rasgos formales que comparten con las formas de minificción literaria: serialidad, fractalidad, metaforización, estructura anafórica, elipsis, hibridación genérica e intertextualidad irónica (al ser formas de narrativa posmoderna)» (9). Humberto Salvador toma algunos recursos formales del cine y los adapta a su obra literaria; algunos de ellos son: la colocación de un asterisco al final de un fragmento, que se utiliza en sus diferentes cuentos para asemejarse al fundido en negro; dicho fragmento, que semeja a la escena de una película; la sinestesia auditiva, visual y táctil, los subtítulos, diálogos entre personajes, entre otros, que analizaremos a continuación.

Capítulo II

Humberto Salvador y su obra

2.1 Humberto Salvador: un escritor perdido en la ciudad

Humberto Salvador nació en Guayaquil el 25 de diciembre de 1909, pero se radicó en Quito durante gran parte de su vida. Acorde con la *Enciclopedia del Ecuador*, escribió y publicó obras literarias en casi todos los géneros, como *La Sinfonía de los Andes* (en verso), *Bajo la Zarpa* y *Miedo de Amar* (en teatro); *Ajedrez*, *Sangre en el Sol* y *Sacrificio* (en relato); *En la Ciudad he perdido una Novela*, *Viaje a lo Desconocido*, *Siluetas de una Dama*, *La Ráfaga de la Angustia* y *La Fuente Clara* (novelas); *Esquema Sexual*, *Los Fundamentos del Sicoanálisis*, *Panorama del Relato en Chile*, *Antología de la Moderna Poesía Ecuatoriana* y *Freud o el Sicoanálisis* (ensayos); entre otras. En 1952 retornó a su ciudad natal y se dedicó a sus proyectos literarios hasta su muerte en 1982. Es, sin duda, uno de los mayores exponentes de nuestra literatura ecuatoriana, quien incursionó en la época del 30 y en la noción de vanguardia, junto a Pablo Palacio. Raúl Serrano, importante crítico literario del país, en su obra *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*, lo describe como un ser reservado y serio: «un hombre muy reticente, que poco solía hablar o confiar a terceros de su vida privada; timidez que a la vez sería la opción por una marginalidad de la que, desde lo subterráneo de las claves, da buena cuenta su narrativa» (2). Respecto a esta definición de su personalidad, podemos establecer una visión de Salvador,



Universidad de Cuenca

como un hombre que disfrutaba de su soledad y dedicó gran parte de su existencia a las letras; además de poseer un amplio bagaje cultural que le permitió dialogar con autores claves de distintas ramas, como por ejemplo: Freud, Chaplin, Nietzsche, entre otros. Asimismo, Serrano inserta en su artículo la opinión de Raúl Andrade, quien describe a nuestro autor, como un hombre poseedor de un estilo característico e irrepetible:

Por aquellos años apareció, mozuelo tímido e inseguro, titubeante, pero de vocación tan irreprimible como irredenta, Humberto Salvador, poeta, comediógrafo y novelista, más tarde profesor de ciencias ocultas y taumaturgo. Lo caracterizaba una indefinición temblorosa, sin acento ni rasgo, que había de gravitar penosamente. Era un ser pálido, ni extravagante ni brillante [...] Quizás su sola y devoradora pasión fuese la literatura a la que entregó su ánimo melancólico y huidizo y en la que se refugió, para eludirla acaso, de la tormenta exterior. De esa manera, por tal conducta elusiva y acaso sin quererla se convirtió en un «proscrito interior» voluntario, sin desdén ni encono, en una como autoeliminación consecuente (5).

Por lo tanto, tenemos una visión general de Salvador, lector asiduo, este personaje que decidió siempre mantenerse al margen y, al mismo tiempo, estudiar el contexto social en que vivía (la injusticia social, el personaje marginal, la crítica por parte de los habitantes de la “ciudad moderna” que constituía Quito en ese entonces), que comenzó a incursionar en la literatura de nuestro país en la década de los veinte y desarrolló la mayor parte de su obra en los años treinta y que, sin embargo, es desconocido por muchos en este ámbito y esta etapa de su vida literaria.



Siempre fue un ser solitario y observador, que buscaba encontrar respuestas a los distintos episodios extraños de la psique humana. Amante del cine y del psicoanálisis, intentaba adivinar, por así decirlo, los pensamientos de sus compañeros escritores, su comportamiento y su accionar diario, era más un pensador que un hablante. Siempre se caracterizó por poseer una soledad tan propia de él, que no quería compartirla con nadie. Algunos de sus amigos, incluso, llegaron a burlarse de él, por su facilidad de pensamiento, pero su carencia de palabra. Lo que en realidad no se esperaban, o no sabían, era que este sujeto callado y dueño de su soledad, conocía mucho de la teoría de Freud (ya que era un aplicadísimo ratón de biblioteca) y lo que en realidad intentaba hacer, durante las conversaciones y las tertulias nocturnas, era analizar las constantes del proceder humano, todos los gestos y actitudes que, en la mayoría de los casos, se reproducían inconscientemente en cada una de las personas a su alrededor. De esta concepción del ser humano y del análisis que realizaba, pudo establecer una constante del ser humano promedio, que le sirvió mucho para poder idealizar a sus personajes desde este punto.

El autor no puso una clase de personajes determinada al azar. Los personajes de Salvador son, de hecho, el reflejo de todos los seres humanos. Son una suerte de reflejo que molesta a algunas personas, porque se observan a sí mismos, con sus mismas acciones y comportamientos, camuflados o no.

Salvador buscaba ser ese “vaso comunicante” que introdujera, en nuestro país, junto a Palacio, una nueva visión de la narrativa, un lenguaje otro, en el que pudiera expresar su posición ideológica y sus ideas, en cierto modo, anteriores a su tiempo en el sentido en el que, en el Ecuador, en esta época el



realismo social cobraba, todavía, mayor protagonismo que la vanguardia y, por otra parte, en Europa, los movimientos artísticos y literarios vinculados a este concepto emergían abundantemente; sobre todo, en la corriente del Surrealismo, de la cual el autor fue seguidor y partícipe.

Una de las propuestas de la escritura de vanguardia consiste en proponer lenguajes “distintos”, para crear un nuevo paradigma del lector, que dialoga con el autor y su obra. En el estilo literario de Humberto Salvador, podemos encontrar varios elementos de tipo visual, en especial en la obra que estudiaremos, puesto que sus cuentos son abordados desde una perspectiva cinematográfica, a modo de posibles guiones, con personajes y objetos cotidianos que “crean” un nuevo lenguaje y tienen como fin, mostrar esta nueva literatura, rompiendo con las normas del canon ecuatoriano, por decir lo menos.

2.1.2 *La navaja y otros cuentos*

La navaja y otros cuentos, es una antología publicada por la editorial Libresa en 2002, a manera de una propuesta para que los estudiantes ecuatorianos conozcan la obra de este autor y pudieran aplicar algunos de sus cuentos en sus actividades curriculares, que recoge varios cuentos que se encontraban en las obras *Ajedrez* y *Taza de té*. Dentro de este volumen se encuentran los siguientes cuentos: “La Navaja”, “El amante de las manos”, “Las Linternas de los autos”, “Mama Rosa”, “Sándwich”, “Póker de ventanas”, “Malabares”. Para María del Carmen Fernández, la obra de Salvador encierra



una profunda introspección psicológica en cada uno de los personajes que conforman este libro:

La preocupación social y la introspección psicológica de personajes urbanos, cuya combinación caracterizaría a la obra posterior de Salvador, aparecen ya perfectamente conjugados en *La Navaja*. En este relato [...] se narran en primera persona y en presente de indicativo las reacciones de un personaje de clase media ante la navaja de un barbero que le refiere su miseria y su odio al burgués. En consecuencia, el autor – narrador recorre la ciudad en busca de personajes y de argumentos, ofreciéndonos una interesante visión de los contrastes de un Quito que se modernizaba frente a la miseria de los barrios coloniales (164).

Es así que, en el estilo de Salvador, el personaje cobra vital importancia y constituye el principal recurso, junto a algunos objetos, que se manifiestan como símbolos en el contexto literario y social, para comunicar su cosmovisión y establecer una crítica fuerte a la sociedad discriminatoria y elitista del Quito de los años 20. Y lo logra, puesto que utiliza al personaje marginal y a los hechos extraños que normalmente pasan desapercibidos, pero que se dan cotidianamente en este lugar: prostitución, homosexualidad, homicidio, entre otros.

La noción de ciudad y el concepto de sociedad que emplea Salvador son profundos. La gente que conforma la ciudad está dividida por distintas clases sociales, pero quienes conforman estas clases sociales y las ven de esta manera, son los mismos seres que habitan la ciudad. En realidad no tiene por qué haber una distinción de clases. Es sólo que la mente humana ejerce tal poder sobre el individuo, que lo impulsa a crear la idea de distinción social y su



propio ideal de la sociedad perfecta. Para Salvador esto es importantísimo, y es por esto que utiliza al personaje marginal en sus textos, a este ser que es voluntariamente invisibilizado por el otro, porque tal vez no encaja en la sociedad ideal del ser humano que imagina la ciudad perfecta.

Lo que el autor busca, más allá de visibilizar a todas las personas e impulsar a que las personas se den cuenta de que existen en el mismo mundo que ellos y que son parte de él y por tanto, parte de su vida y de su mismo ambiente, es demostrar que la mente controla al ser, cuando pareciera ser al contrario.

Tenemos ante nuestros ojos a un autor magistral, un pequeño genio presente y ausente a la vez, que supo reconocer en cada ser humano, el alter ego, los prejuicios, el carácter, las actitudes y las costumbres que se repiten de un ser a otro, como en círculos, cual mandalas inacabables. Este autor que concibe la idea de la literatura como arte que se encadena con otros, con el ser humano en sí mismo y con la imagen. Porque para él, el Ser humano es también imagen y es reflejo, y en el otro está el espejo de lo que somos. Nos reflejamos en el otro, en el marginal, en el barbero, en la navaja, la linterna y el objeto, lo queramos o no.

La ideología política de izquierda del autor, así como varios elementos simbólicos y semánticos que podemos encontrar en estos cuentos, evidencian una lectura crítica y una profunda introspección de la sociedad ecuatoriana del periodo de entre guerras (1927 – 1930) y en especial de la concepción real versus la imaginaria que se tenía del Quito colonial, que conoceremos más adelante en este análisis.

2.2 El cine y su influencia en la vanguardia literaria de Humberto Salvador

¿Por qué el cine fue tan asombroso y fundamental para Salvador? Salvador encontró en el cine el componente esencial para explicar los problemas que atraviesa el ser humano en su mente y las realidades paralelas que crea. Mediante la imagen, se pueden explicar los distintos estados de ánimo de la persona, y sobre todo, se pueden observar los pensamientos que se manifiestan en su interior. “Exteriorizar” en forma de imágenes el monólogo interior es, para Salvador, uno de los logros más grandes del cine.

Según Raúl Serrano, es de esta concepción cinematográfica, visual, que observa en la gran pantalla, que surge la idea de Salvador de establecer este lenguaje de las imágenes, esta semiótica visual, en cada uno de sus cuentos: «Todo lo que el cine empezará a edificar, por lo tanto a convertir en los grandes mitos de la Modernidad, ya sea actrices, actores, así como temas e historias, Salvador lo sabrá resemantizar, fundir y refundar en sus tres textos vanguardistas: *Ajedrez*, *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té* » (123). Cabe recalcar, que muchos de los cuentos presentes en *Taza de té*, fueron seleccionados para conformar la antología de *La navaja y otros cuentos*. Es así que el séptimo arte constituye un elemento fundamental en el imaginario del autor. Me atrevo a decir que, si no hubiese existido el cine, es muy probable que los textos de Salvador, si bien hubiesen tenido esa gran carga psicoanalítica y ese estilo característico de la época, no podrían haberse conformado por completo, y tampoco hubiera existido esta constante del lenguaje visual en ellos.



La década de 1930 fue una de las más representativas no solo en Europa sino en el continente americano, pues, tras la crisis de 1929 surgieron varios cambios sociales, conflictos históricos y nuevas formas de entretenimiento. El cine fue la más importante. De esta manera, la industria de Hollywood llegó a tener mucho éxito, al proyectar filmes en blanco y negro que contaban historias verosímiles a las que se vivía en la sociedad de la época. Para ello, se utilizaron varios recursos formales como el *Star System* (consiste en proyectar primeros planos del rostro de los personajes principales de la película frecuentemente con el fin de llamar la atención del receptor) el fundido en negro, el corte de planos, banda sonora, movimientos de cámara, entre otros. El cine se convirtió en un instrumento para la crítica al sistema político a través de una historia.

El mecanismo del *Star System* permitió que los espectadores se vincularan a los filmes de una manera más profunda, a través del argumento de los mismos, al identificarse con lo que el personaje vivía y las peripecias que atravesaba para llegar a su objetivo. Según Raúl Serrano, los autores latinoamericanos pertenecientes a la vanguardia son algunos de ellos y existe una profunda relación entre el cine y su obra:

Lo cinematográfico, que fluye y se consolida con todo lo que los vanguardistas están tramando a nivel de estrategias escriturarias [...] les posibilita considerar que esos mundos ilusorios contruidos con palabras podrían ser tangibles en la pantalla gracias a las imágenes que con su verbo adoptaban esa relación que los surrealistas como nadie supieron detectar y, más que explicar, asumir como parte de sus aventuras irracionales (125).



Universidad de Cuenca

Es decir, se vieron reflejados en este espejo innumerables veces, se identificaron de tal manera que escribieron su propia historia, el viaje que realizaron con cada personaje y el significado que representaba para ellos el ojo de vidrio, el primer plano, los planos detalle, la música, la fusión de todas las artes en una sola. De allí, que utilizaban el lenguaje visual (sinestesia) en sus cuentos y novelas a manera de palimpsesto, especialmente al describir a sus personajes, las situaciones en las que estos se encuentran inmersos, la ciudad en la que se mueven y se reflejan, lo que observan, sienten y experimentan. Incluso, al cerrar un capítulo utilizan sus propios recursos para indicar que ha terminado, tal como el fundido en negro que creó el cine.

La utilización de muchos de los recursos del cine inquietó a varios artistas y escritores de la época de Vanguardia, a nivel mundial y, en nuestro caso, Humberto Salvador incorporó muchos de los elementos cinematográficos en sus relatos, como el uso del asterisco al final de cada sección, que se asemeja al fin de una escena.

Asimismo, al hablar de estas características, podemos establecer algunos paralelismos entre el cine de los años veinte y la literatura de Salvador, al encontrar influencias propuestas en los textos de este libro. Una de las aficiones más grandes, por no decir la más significativa en Salvador, era el cine clásico. Podemos observar en muchos de sus cuentos, un claro homenaje, sobre todo, al cine mudo y a sus elementos. Para Salvador, constituyeron fuente de inspiración las obras de Charles Chaplin, Keaton, Gaior y Astor.

La obra de Salvador es el resultado de un complejo bagaje cultural que incluye muchas lecturas, movimientos literarios distintos y muchas obras



Universidad de Cuenca

cinematográficas, además de sus experiencias diarias y su cosmovisión, sobre todo, de la crítica hacia el elitismo marcado que presenta la ciudad de Quito y el regionalismo fuerte que existía entre Costa y Sierra. La ciudad en la que se desarrollan sus cuentos, la conforman los ambientes y los lugares por los que transita diariamente nuestro autor. Los personajes son las caras de los seres que podría haber visto todos los días durante mucho tiempo; o tal vez las caras que estos mismos seres no deseaban, ni desearían mostrar a los demás, tanto por miedo al prejuicio social, como por su propio egoísmo e hipocresía.

El imaginario del ser humano es muy complejo, sin embargo Salvador entendió cómo condensarlo en sus relatos. Si bien muchas personas se burlaron de su actitud y su soledad, él también escoge el momento y la obra precisos para burlarse también de los que lo criticaban. Se burla de todos los lugares, de las plazas, parques, personas, ideologías, costumbres, de la vestimenta, el plagio, la idiosincrasia, el elitismo, la sociedad en general.

2.3 El Psicoanálisis y su influencia en Humberto Salvador

Según Sigmund Freud:

Llamamos psicoanálisis al trabajo mediante el cual traemos a la conciencia del enfermo lo psíquico reprimido en él. ¿Por qué "análisis", que significa fraccionamiento, descomposición, y sugiere una analogía con el trabajo que efectúa el químico en las sustancias que encuentra en la naturaleza y que lleva a su laboratorio? Porque tal analogía es efectivamente fundada, en un importante aspecto. Los síntomas y manifestaciones patológicas del paciente son, como todas sus actividades psíquicas, de naturaleza altamente compuesta; los elementos de esta composición son, en último término, motivaciones, mociones pulsionales [...] mostramos al enfermo, basándonos en las manifestaciones psíquicas consideradas como no patológicas, que él sólo era imperfectamente consciente de su motivación, que otras mociones pulsionales, que permanecían ignoradas para él, han contribuido a producirlas (317).

Entonces, el psicoanálisis es el estudio de la mente humana que ayuda a comprender ciertos comportamientos de las personas y su relación con los pensamientos y hechos que los han marcado desde la infancia. Dichos pensamientos se encuentran en lo más profundo de la mente humana, o inconsciente; por esta razón, muchas veces una persona actúa de determinada manera sin saber por qué. Sin embargo, Sigmund Freud proporciona una explicación científica: todos los trastornos mentales son el producto de un trauma o una represión sexual.



En cuanto a los personajes, habíamos dicho que algunos son netamente psicológicos y, por lo tanto, cumplen una función “simbólica”; este es el caso de los personajes que habitan en la ciudad de Quito, a finales de los años veinte, en los cuentos de Humberto Salvador, ¿por qué el autor se refiere al psicoanálisis a través de sus personajes? Porque ellos representan los cambios que se realizan ‘inconscientemente’ dentro de la ciudad. Son la constante de la dualidad entre lo que se aspira a ser y lo que realmente se es.

El psicoanálisis fue para Humberto Salvador uno de los mayores aportes de la historia, puesto que permitía conocer la mente y descubrir la posible razón de la delincuencia o los problemas mentales de ciertos individuos; sobre todo de los delincuentes. Su tesis doctoral, *Esquema Sexual*, es uno de los primeros trabajos acerca del psicoanálisis y su aplicación y en él se reúnen algunos apuntes sobre la teoría de Sigmund Freud.

Fernando Balseca cita una de las acepciones de Salvador en cuanto al psicoanálisis, así: «La psicoanálisis no solo es el estilete más fino del alma, sino también una cisterna artística cuyo poder es inagotable. El psicoanálisis parece la mágica combinación de un microscopio psicológico con la lámpara maravillosa» (62). Es decir que para Salvador la teoría freudiana significa un compendio de muchas respuestas a interrogantes que se plantean acerca del comportamiento de las personas y que a su vez llevará al investigador a hacerse nuevas preguntas; al presentar la analogía del microscopio y la lámpara, podemos decir que se refiere a la sociedad, puesto que esta disciplina permite conocer cómo piensan colectivamente un grupo de personas



pertenecientes a un mismo espacio social, en este caso, cómo piensan los habitantes de la ciudad.

En el capítulo siguiente, observaremos que todos los personajes del universo de Salvador presentan carencias afectivas o trastornos psicológicos y el lector, junto al narrador, realiza este análisis de los problemas de la ciudad, por medio de los problemas de sus habitantes.

Capítulo III

Interpretación de la obra *La navaja y otros cuentos*

Para llegar a la interpretación de esta compilación de relatos de Humberto Salvador, es necesario recalcar que la metodología de análisis literario se basa en la concepción de la ciudad en la literatura, la teoría del psicoanálisis y el simbolismo dentro de esta disciplina, y la intertextualidad entre cine y literatura a través de recursos formales. La primera, para comprender el imaginario de ciudad *ideal* frente a la ciudad *real* presentes en cada uno de los textos de Salvador; la segunda, con el objeto de reinventar los diferentes símbolos presentes tanto en el escenario urbano como en los personajes que pueblan estos cuentos y la tercera, con la finalidad de decodificar las imágenes presentes a lo largo de esta compilación, a través de la relación estrecha que mantienen el cine y la literatura.

3.1 Salvador y su época: Salvador en sus cuentos

Humberto Salvador aparece en sus relatos como un habitante más de la ciudad letrada y aparentemente *real*: Quito de la década de 1930. Resulta pertinente preguntarnos ¿Quién es Salvador?, ¿un intelectual misántropo camuflado entre las calles coloniales?, ¿un profeta anterior a su tiempo?, ¿un portavoz de la discriminación hacia el obrero?, ¿un eco del pueblo silente que, irónicamente, trata de gritar su hastío y carencia de libertad de expresión? O ¿Tal vez solo se trata de un burgués disfrazado de proletario; un individuo



opulente que realiza una sátira contra la minoría y desenmascara el mundo de los personajes marginales para revelar la barbarie presente en este grupo social que comienza a convertirse en una tribu urbana? Sólo el lector que se adentra en sus relatos puede responder a estas interrogantes. En el presente capítulo, trataremos de conocerlo a través de sus personajes y situaciones excéntricas. Se abre así a nuestros ojos, el universo de un transeúnte que narra sus experiencias en medio de la ciudad real y la ciudad ideal.

3.2 La Ciudad real vs la Ciudad ideal en los cuentos de Humberto Salvador

3.2.1 La Ciudad de los mundos alternos: “La navaja”

La ciudad es el escenario preferido de la mayoría de escritores vanguardistas, quienes lo adoptan como propio en sus relatos cortos, puesto que se retratan en este: en la urbe se encuentran escondidos sus sueños, frustraciones, alegrías, pasiones y utopías. Humberto Salvador se centra específicamente en San Francisco de Quito en la última década de los años 20 y principios de 1930. En el cuento “La navaja” encontramos a la ciudad que surge, la que llamamos ciudad *real*, frente a la ciudad *ideal* que se presenta al lector al inicio del mismo.

Manuel Villavicencio, en su libro *Ciudad tomada y ciudad ausente*, diferencia a estas dos propuestas de ciudad, que surgen a partir de la conducta de sus habitantes (personajes del texto); así, la ciudad *ideal* se describe como: «la ciudad soñada [...] una ciudad por construir, que en realidad es una ciudad extranjera. Hay una tensión entre una ciudad real



Universidad de Cuenca

(negada, invadida, tomada, bárbara) y la que se la contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente» (16). Es decir, sólo al otro lado del espejo o, como expresa Eduardo Galeano, en un mundo al revés, se encuentra un espacio diverso en donde el extranjero, el lustrabotas y el burgués conviven en armonía.

La ciudad *real*, por tanto, sólo existe en la historia, muestra la violencia, la discriminación y marginación de sus habitantes. Podemos decir que se trata del lado oscuro del que todos quieren huir: «la realidad actual es lo distópico, lo perverso, lo marginal, lo americano» (17). Desde el ámbito cultural, el personaje que se siente negado y marginado, preferirá siempre pensar en un lugar ideal, un espacio que indudablemente no existe pero que él imagina y recrea. Del mismo modo, el personaje que invisibiliza a otros, querrá siempre negar los espacios que no se consideran “bellos”, porque allí habitan el mendigo, el vendedor ambulante, las meretrices, entre otros personajes que, según él, no son dignos de la ciudad en la que quiere habitar.

En cuanto a “La navaja” existe un colectivo o grupo que conforma la ciudad real, este es el grupo de trabajadores de la Plaza del Teatro y, concretamente, el barbero anónimo que ha vuelto a su labor después de sufrir un lamentable accidente es quien lo representa. Así, la ciudad se abre a los ojos del lector con una descripción del día y el lugar: «Lluviosa tarde de sábado. Cinco golpes de bronce, suenan en el campanario, como alaridos del sol, que agoniza opaco» (3). Sin duda, nos encontramos ante un espacio icónico de la ciudad, una iglesia que a su vez forma parte del Centro Histórico.



Tras conocer el espacio urbano general, el lector se dirige hacia la locación específica: una peluquería, que no es elegida al azar, sino se trata de la peluquería de la Plaza del Teatro; es decir, el lugar a donde nunca van las clases sociales “altas” porque lo consideran de mal gusto. El escritor Marc Auge, en su libro *Los no lugares: Espacios del anonimato*, sostiene que en una historia, siempre existe una relación entre dos espacios: el “lugar antropológico” y el “no lugar”; este último entendido como un espacio por el cual el personaje transita, pero no le confiere mayor importancia (81). Esta peluquería desprestigiada, a primera vista se puede catalogar como un *no lugar*, pero el personaje principal de este cuento la convierte en un lugar antropológico al momento en que ingresa en ella: «Sin saber en qué ocuparme para no sentir fastidio, entro a una peluquería de la Plaza del Teatro. Frío en todas las cosas, también mi espíritu tiembla de frío, como si fuera una hoja abandonada en la nieve» (3). En el momento en que el personaje ingresa en él, este deja de ser un simple espacio o una construcción para convertirse en el escenario principal de la historia. En cuanto al frío, este simboliza la miseria humana y la fragilidad que recorre, no solo al personaje que camina por la ciudad, distraído y sin saber muy bien qué hacer, sino a toda la ciudad en sí, al colectivo burgués que invisibiliza al proletario para tratar de construir su ciudad ideal y, por otro lado, al trabajador que trata de superarse cada día en la ciudad real, a pesar de saber que el burgués lo detesta y lo mira como si fuera un simple objeto.

Cuando el personaje ingresa, escucha una conversación que lo agobia pero que, al mismo tiempo, lo entretiene: «La charla sigue implacable. Hablan de nuestras miserias sociales. La situación se vuelve cada día más cruel para



el proletario. Todo va a la bancarrota, porque el ansia de riqueza ha podrido a la Humanidad» (4). Los juegos de la realidad versus el sueño, son otro recurso muy elaborado del autor en el relato, puesto que al momento en que el protagonista ingresa en la peluquería, también ingresa en un universo distinto. Incluso se siente como si estuviera en un sueño y se cuestiona a sí mismo si lo que está viviendo se trata algo real o no: «El operario me enjabona la cara. ¿Qué fue...? Una ilusión» (4). Sin embargo, él decide continuar con esta actividad y asumir las consecuencias, porque la curiosidad se apodera de él. Le intriga saber cuánta diferencia existe entre su mundo y el mundo marginal. Esto lo lleva a sumergirse en sus pensamientos de manera profunda.

A partir del monólogo interior del protagonista, la Denuncia social se hace presente hasta el fin del relato, pues sin que se lo espere, el barbero decide desahogarse con él: «Quiere contarme “su desgracia”. Brilla en sus manos la navaja. Una ráfaga extraña cruza por su mirada, que adquiere un aspecto alucinante. ¿Qué es lo que tienen sus ojos?» (4). Mientras el barbero comienza a relatar sus vivencias, el lector nota en seguida que tiene un resentimiento con la clase social alta y, al igual que el protagonista, lo confirma cuando se entera del accidente:

El 6 de enero estaba viendo una patrulla de disfrazados, frente a la artillería... ¡Imbécil! El comisario ¡Figúrese Ud.!, le había dado orden para manejar auto, a un individuo que no se presentaba aún a examen... ¡Son unos canallas, todos...! [...] Los disfrazados... una «chola» provocativa y guapa... el momento menos pensado... ¡Dios mío! [...] Sentí algo espantoso... Después, no me acuerdo de nada (5).



Conforme el barbero cuenta su tragedia, manipula con furia la navaja de afeitar, que también se convierte en un personaje de la historia; pues, por momentos, pareciera que quisiera obligar al barbero a asesinar a un pequeño burgués que llegó por casualidad a su lugar de trabajo. La navaja lo persigue porque sabe que se trata de un intruso que está apropiándose de un lugar que no le pertenece y en el que no debería estar, precisamente ese día:

Hace esfuerzos por afeitarme correctamente, pero sus manos tiemblan convulsas, como si ellas sed angustiosa tuvieran de sangre; sus ojos se mueven vertiginosamente, como estiletos creados para violar el aristócrata pecho de la voluptuosidad. Su mano varonil es ahora una hembra histérica. De un momento a otro va a desgarrarme la cara (6).

En pequeñas ocasiones, el barbero reacciona y entonces recupera el poder de sus manos (y el conocimiento). Mientras tanto, el personaje hace lo posible por salvarse, siguiéndole la corriente. Tras una sucesión de momentos tensos, la trágica historia contada por el operario (que fue nada menos que una víctima de la injusticia presente en las clases sociales) finalmente llega a su fin. La navaja no pudo cumplir su propósito y el personaje sale ileso. Por último, como una ironía, le deja una pequeña propina al peluquero, para mostrarle su “compasión”:

Ha terminado. Guarda la navaja. Está ahora muy amable. Me peina, arregla y limpia. (Tengo de nuevo la sensación de volver a la vida, después de haber huido de ella). -Está usted servido, señor, -me dice ofreciéndome el sombrero. -Gracias. ¿La cuenta? -Sí. -Aquí tiene usted. Gracias. La propina. (¡Un rasgo de imperdonable



vanidad, el hacer constar en mi cuento, que hubo día en el que también yo di diez centavos de propina al peluquero!) (10).

Tras salir de aquella peluquería en la que casi pierde la vida, el protagonista se traslada de nuevo a *su* ciudad real, a las calles del centro, y se dispone a seguir con sus labores cotidianas; sale y se convence de que la situación entre el opulente y el pobre no cambia y tal vez no lo haga nunca, simplemente su realidad es ignorada y así se mantendrá: «Pero, ¡qué importa! Estas tragedias íntimas son tan insignificantes, que la alta sociedad, compuesta por gente intelectual y refinada, las mira con desprecio. Sólo los que somos imbéciles y vulgares como el humilde obrero, nos preocupamos de ellas» (10). Este viaje por un espacio poco transitado, motiva a nuestro personaje a reflexionar y, al mismo tiempo, se dirige al lector como si fuera un corte brusco hecho con una navaja, es la estocada final que confirma el mal de nuestra Humanidad: el egoísmo transformado en Capitalismo.

3.2.2 La ciudad del pecado: “El amante de las manos”

Este segundo cuento tiene como escenario principal a la noche, la compañera indiscutible de los amantes. La única forma de volver realidad las fantasías de los hombres y mujeres “conservadores” del Quito colonial. En este caso, el protagonista es un burgués que habita la ciudad ideal y es seducido por una *femme fatale*, una muchacha mayor a él, que lo lleva a descubrir los secretos de la carne precisamente, una noche, porque la oscuridad se presta para la tentación. Es importante mencionar el porqué de la presencia de una

femme fatale en esta historia. Para ello, tomaremos una idea del texto de Javier Herrero: *Fin de Siglo y Modernismo: La virgen y la hetaira*, un estudio literario sobre algunos poemas de Rubén Darío, en el que explica el origen y la aparición de este personaje. Según Herrero:

Como casi todas las grandes imágenes de fin de siglo, el icón de esa mujer fascinante que es simultáneamente un ángel de belleza y un demonio de ambición y poder, alcanzó su forma moderna en Baudelaire [...] Blancura y pureza virginales por una parte y, por otra, oscuridad y crimen, dureza de la piedra y frialdad del hielo; he ahí la semilla del universo poético que nos ocupa (34).

De esta manera, podemos identificar que una mujer fatal es aquella que aparenta inocencia en un principio, que tiene un rasgo angelical, suele ser extremadamente bella pero, su corazón es tan oscuro como sus intenciones; la luz y la oscuridad están inmersas en un mismo ser. Esto ocurre con la muchacha del cuento, en la escena que Humberto Salvador describe:

La primera lección de amor la recibió una noche, en una pálida ventana estilizada de luna. Él era un niño. Ella una muchacha bonita y coqueta a quien un histerismo cruel torturaba, con ansia infinita de hundirse en los placeres [...] su instinto le hacía vislumbrar apenas un mundo nuevo, creado por el demonio de la voluptuosidad (11 - 12).

Así, en un principio este niño inocente cae en la trampa amorosa, víctima de su ingenuidad. Pero, además de ser inocente es solitario, entregado a sus propios pensamientos. Sin embargo, aquella noche cambia su vida por completo, porque origina una obsesión y una idea espeluznantes.

La noche como el “leit motive” de la *femme fatale*.

Si existe una *femme fatale*, es gracias a la noche; de lo contrario, no podría representar su obra o cometer su crimen perfecto. Para Salvador, el papel de la mujer es fundamental, porque representa al pecado; es decir, a una Eva reencarnada que incita a la consecución de los placeres.

En un principio, la víctima no sospecha nada, simplemente quiere mantener una conversación, una velada romántica con aquella señorita: «Aquella noche hacía frío. Él le insinuó tímidamente que cerrara la ventana para llevarle al salón a oírla tocar piano» (12). El frío juega un papel indispensable aquí, porque constituye el aliado perfecto para la necesidad de calor humano. Para los amantes, el mejor compañero de una noche es el frío; entonces, en medio de ese ambiente, la dama encuentra el momento adecuado para llevar a cabo su plan y seduce al joven muchacho. Lo que ella no se espera, es que luego de su vampirismo cruel, nacerá una alucinación que llevará a este joven a la locura.

3.2.3 La ciudad de la lujuria: “Las linternas de los autos”

Si comúnmente decimos que ‘los ojos son la ventana del alma’, entonces podemos afirmar que, en el caso de este relato, las linternas son los ojos, o más bien el alma de la ciudad. Llegamos a esta conclusión porque son los únicos testigos sordomudos del libertinaje oculto y la diversidad de actos que los transeúntes cometen a merced de la noche. La historia comienza con un prólogo poco usual; una explicación de la función vital de las linternas:



Universidad de Cuenca

Son los ojos de la noche. Ojos profundos, saturados de pálido histerismo, que ocultan extrañas alucinaciones en sus ojerías de metal. Ojos que comprenden la brumosa tortura de correr desesperados en busca de la muchacha que va en otro auto: ojos tremendamente superados a sí mismos, por la locura del movimiento (18).

Así, se abre el telón y esos ojos desesperados nos demuestran el trajín de cada noche en la ciudad; sienten miedo y, al mismo tiempo, celos del placer que experimentan los individuos noctámbulos que se esconden a sus espaldas. Retratan absolutamente todo lo que ven y al mismo tiempo 'alumbran' los espacios donde transitan los diferentes personajes.

Manuel Herrera y Rosa Soriano definen en su artículo la propuesta del sociólogo Erving Goffman en su libro *Role Distance* acerca de los distintos roles que interpretan las personas, así se describe lo siguiente:

Si contemplamos el comportamiento del individuo momento por momento, descubrimos que no permanece pasivo ante la producción de potenciales significados que lo controlan, si no que cuando lo logra, participa activamente en sostener una definición de la situación que sea estable o coherente con la imagen que tiene de sí mismo [...] Entonces, el rol que el individuo juega en un específico contexto de interacción siempre será «algo más que aquello que se reduce a simples hechos causales o incidentes y algo diferente de lo que se puede reducir a la pertenencia a una institución en cuanto tal y de la ubicación en su jerarquía y en sus tareas formales» (66).

Así, encontramos tres roles importantes en el caso del presente relato: el rol de las linternas como protagonistas, el de los personajes como los 'actores' que representarán las diferentes escenas cotidianas y el rol del lector, como



voyerista, aquel que participa de la historia y se deleita a través de lo que le presentan estos ojos llamados linternas; se vuelve espectador y cómplice.

3.2.4 El habitante de la ciudad *real*: Un nómada taciturno

Manuel Villavicencio describe a las calles como parte fundamental de una ciudad, porque constituyen el eje de todas las acciones importantes que ocurren allí: Las calles, a más de definir la ciudad, [...] son [...] el ámbito por el que deambula algún ser solitario, con las manos en los bolsillos y su figura encorvada; los lazos que engastan a los sujetos en sus actividades cotidianas y su rutina» (71). En el caso de este cuento, el personaje principal es un ser anónimo por dos razones: la primera, porque ni siquiera sabemos su nombre, y la segunda, porque tampoco tenemos una idea clara de su proveniencia ni hacia dónde va; es decir, es un nómada que recorre las calles de Quito perdido entre sus recuerdos que, a la vez, trata de hallarse a sí mismo y al sentido de su existencia. En este sentido, la calle es el hogar del vagabundo y siempre tienen historias que contar, porque ella misma representa una gran casa.

Respecto a la concepción de la casa, el sociólogo Gastón Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, considera que todos nos referimos siempre a la primera casa, donde transcurrieron los momentos más importantes de nuestra infancia y, por ende, de nuestra vida. De igual manera, Bachelard sostiene que la casa se convierte en un cosmos, un universo:

Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo". Porque la



Universidad de Cuenca

casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término [...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa [...] en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños (28).

Entonces, la calle puede tomarse como el hogar o la casa de los vagabundos, en el caso concreto del personaje del relato, narrador protagonista de la historia, habita esta calle y la hace suya a la vez que la universaliza, la vuelve su casa. Tras presentar una ausencia del hogar primero, la calle le brinda esa protección que necesita y en ella se refugia con sus sueños. Hasta el día en que la vida decida jugar la partida final y, quién sabe si esta vez el perdedor sea él mismo.

3.3 La ciudad y sus personajes

Cada individuo despliega una historia personal a partir de la lectura de un texto; más aún cuando este presenta variedad de objetos y lugares, porque estos se convierten en símbolos. En este caso, el lector se siente y también forma parte de la ciudad, porque es la ciudad que habita y, el descubrir nuevas características antes desconocidas, como también corroborar vivencias le produce nostalgia y admiración. Si la intención del autor es conmover y provocar al lector, Humberto Salvador lo demuestra fervientemente en sus cuentos. Manuel Villavicencio sostiene que, en muchos textos literarios ecuatorianos se produce:



Universidad de Cuenca

La evocación de lugares perdidos y desaparecidos en el tiempo, la reconstrucción de instantes del pasado, de vivencias ya idas, de recorridos realizados por la urbe [...] esta concreción en el presente literario del pasado, permite tanto al escritor como al lector reencontrarse con un mundo perdido, retornar a un “tiempo original”, primero, fundacional, en el cual el sujeto (individual y colectivo) se mira a través de las imágenes y símbolos que en el texto se registran (51).

Entonces, cada ciudad y, concretamente, cada localidad representan un valor simbólico para el habitante o personaje que la recorre. En el cuento “La navaja”, la Plaza del Teatro constituye el lugar de escape, el punto de encuentro para la catarsis. Al ser un espacio abierto, la Plaza se encuentra abarrotada de gente, pero también contiene lugares pequeños en donde se realizan varias actividades. Ahora bien, ¿por qué este relato lleva el nombre de “La navaja”? Como hemos dicho anteriormente, la navaja no solamente representa el instrumento de trabajo del barbero, sino que forma parte indispensable de la trama al convertirse en un personaje con sed de sangre, una especie de Mr. Hyde, el alter ego que impulsa a su otra parte a cometer un crimen y que también juega con la susceptibilidad del cliente y añade tensión a su visita; se da cuenta de que un intruso está presente en su lugar de operaciones y entonces, trata de ahuyentarlo. Al final, lo deja en paz porque ha descubierto que, después de todo, es un transeúnte más, no un aristócrata que se burla de los proletarios, sino un hombre común y corriente que se encuentra en una especie de limbo, que fue allí para huir del aburrimiento y de sí mismo.

3.3.2 El psicoanálisis: una mirada interna al personaje de Salvador

Salvador consideraba que la vida de cada persona gira en torno a la sexualidad, tal y como lo describe Sigmund Freud en su teoría del psicoanálisis. Al ser uno de los primeros estudiosos de esta disciplina, Humberto Salvador publicó su estudio titulado *Esquema Sexual* en 1934; sus cuentos están basados en esta teoría, que se deriva en varios temas como:

Los sueños; el deseo; la división entre consciente, subconsciente e inconsciente; el placer y el deber; el yo, el ello y el súper yo; la neurosis; la vida sexual; el Edipo; todo esto matizado por una acerba crítica al celibato y al catolicismo; las sociedades primitivas; el psicoanálisis como parte de la cultura de los pueblos “cultos”; intervenciones sobre el método y la doctrina; la regla fundamental del análisis, donde se reconoce el valor de la cura por medio de la palabra (59).

Así, el personaje principal, presenta una carencia afectiva, muy probablemente de parte de su madre. Esta falta de cariño desemboca en una timidez muy marcada y, posteriormente en una obsesión por recrear la sensación de la caricia. Desde el momento de su primer encuentro erótico, se vuelve “el amante de las manos” y llega a obsesionarse tanto con la idea de poseerlas, que incluso está dispuesto a diseñar un plan para poseer la más bella que encuentre: «El símbolo de belleza era para él una mano de aristocracia suma, como diamante de voluptuosidad, que fuera una ráfaga de pureza en los románticos delirios y una garra de fuego, en la torturante alucinación de los espasmos» (13). Aquí se unen la desesperación por amar y ser amado, la demencia y la ambición.

Un fetiche inusual: las manos

Jean Laplanche, en el *Diccionario del Psicoanálisis*, relaciona al fetiche con el objeto parcial; en este sentido, se define a los objetos parciales como: «Tipo de objetos a los que apuntan las pulsiones parciales, sin que esto implique que se tome como objeto de amor a una persona en su conjunto. Se trata principalmente de partes del cuerpo, reales o fantasmáticas [...] y de sus equivalentes simbólicos» (263). Entonces, el individuo puede llegar a obsesionarse con un objeto o una parte del cuerpo humano que le produzca placer y satisfacción personal; al momento en que este objeto le es negado, este individuo experimenta una crisis psicológica.

Para el personaje del cuento, las manos representan la máxima obra de arte. Son su objeto parcial o fetiche. Sin las manos no se puede dirigir una orquesta, ni tocar un instrumento de cuerda, no se puede acariciar verdaderamente. Según la simbología de las manos, éstas pueden expresar rechazo o aceptación, actividad o pasividad, poder y dominio o súplica, bendición. En el hinduismo y budismo los gestos con las manos se utilizan para abrir o cerrar circuitos de energía (Arte y Símbolos). De esta manera, el morbo invade su ser a tal punto que sueña con ellas:

Bajo la luz de la pantalla roja colocada sobre un velador junto a su cama, soñaba durante sus noches solas, con una mano de armiño que se presentaba impecable en su cerebro como estrella de carne. Sus energías ocultas, su ansia de placeres raros, toda su locura de purificarse en el fuego satánico del amor, se despertaba vigoroso al contemplar aquella mano única, cuyos dedos parecían hundirse en su cuerpo como puñales de



Universidad de Cuenca

diamante, absorber su sangre y despedazar su cerebro con refinamiento cruel (13).

Su obsesión es tan grande, que lo lleva a pensar en hacer realidad sus sueños, en obtener a cualquier precio una mano, esa mano que lo llevaría a la felicidad extrema después de poseerla, estudiarla y destruirla él mismo. El color rojo se convierte en el sello del personaje porque al ser tan fuerte, refleja lo sangriento de su personalidad puesto que, inconscientemente, el personaje quiere desafiar a Dios, pues lleva a cabo la preparación de un crimen perfecto, su propia sinfonía, al desear fervientemente:

Poseer un microscopio extraño y poderoso, que revele el «alma» de la vida. Degollar el «espíritu» de las células; las emociones íntimas de los protoplasmas, cada uno de los cuales no es sino una nota, un ritmo humano: cuando se armonizan todos estos ritmos, brota el milagro orquestal de una mano temblorosa de gracia, cuya elegancia tiene sed de voluptuosidades escarlatas. Confundir la carne que ama, con la carne amada. Transformar en una las dos sangres. Ser la vida de ella. Angustia de la quimera: sacrificio. Locura (15).

Para esto, es necesario encontrar a una víctima. Pero no a una persona cualquiera, sino a la dueña de esa mano única que, por ende, debe ser una muchacha hermosa y pura. Después de algún tiempo, la encuentra; no obstante, no toma en cuenta el hecho de que pertenezca a la mujer de la que se enamorará profundamente. Una vez que la conoce, reconoce un hecho particular: es la única mujer que lleva las manos enguantadas. Este hecho le inquieta sobremanera, pues siente curiosidad por verlas.

Una vez que la mujer amada se quita los guantes, lo que observa se apodera instantáneamente de su ser: ahí está la mano, la perfección que ha buscado por tanto tiempo, y pertenece al cuerpo de la mujer que ama. Sin embargo, él debe llevar a cabo su macabro plan, debe elegir entre el amor y la obsesión; al tomar su decisión, sabe que tiene que sacrificar sus sentimientos y apoderarse de la anhelada mano; por lo que el acto de amor se convierte en la partitura de una sinfonía cuidadosamente planeada, cuyo final dará como resultado una obra de arte.

Lleva a cabo su plan a cabalidad, en el momento justo:

Hunde la hoja resplandeciente en el blanco terciopelo de la mano. Ella lanza un alarido, mientras de lascivia se retuerce loca. La sangre cae sobre el macho, como una estilizada lluvia de fuego: él siente un espasmo extraño. Toda su carne palpita sacudida por un escalofrío celestial. Cruelmente aprisiona la mano desgarrada y mientras con ella se tortura el cuerpo, sus labios ruegan piadosos: -« ¡Te amo con locura, como no he amado nunca!... No me entregues tu cuerpo... ¡Sólo quería poseer tu mano!» (17).

Entonces, la obsesión ha triunfado sobre el amor, ahora él se ha convertido en un vampiro, en el autor del crimen que considera su obra maestra culminada. La última pieza de la sinfonía se compuso con éxito.

3.3.4 La ciudad de la adicción y la soledad: “Póker de ventanas”

Tal como su título lo indica, abordaremos la temática de una partida de póker, de la que el lector se vuelve partícipe apenas comienza a leer el texto. La diferencia radica en que, en vez de jugar con cartas, lo hacemos con



escenarios; específicamente, con ventanas que representan a las diferentes perspectivas de la ciudad y la noche:

... Huir hacia la voluptuosidad de las ventanas. Para ellas es la noche escenario de sombra. En la sombra surgen las ventanas como ojos de ciudad. Han formado marcos para aprisionar la silueta de las mujeres. Las ventanas comprenden la tragedia que se retuerce en la ventana del corazón del hombre que cruza solo. Por eso ellas aman a la trémula sombra que pasa (61).

De esta manera, la descripción general de la partida es la perspectiva de lo que sucede en la ciudad a través de cuatro ventanas; pero antes, se explica la función de cada una de ellas, que consiste en vigilar lo que ocurre a su alrededor, son testigos directos y narradores omniscientes de lo que sucede en las calles y en la vida de cuatro mujeres.

La diseñadora gráfica Ingrid Calvo en su sitio web *Proyectacolor*, realiza un estudio de la semiótica del color basado en las ideas de Charles Morris, quien explica las tres dimensiones del color entendido como signo cromático. Estas tres dimensiones son: «La dimensión sintáctica: Donde se consideran las relaciones de los signos entre sí. La dimensión semántica: Donde se consideran las relaciones de los signos con los objetos representados. La dimensión pragmática: Donde se consideran las relaciones de los signos con los intérpretes» (Proyectacolor).

Otra de las maneras de interpretar el color es utilizar la teoría de la Psicología del color. Illusion Studio, un grupo de diseñadores interesados en la teoría del color, basado en las ideas de Eva Heller, sostiene que:



La psicología del color es un campo de estudio que está dirigido a analizar el efecto del color en la percepción y la conducta humana [...] la relación de los colores con nuestros sentimientos y demuestra cómo ambos no se combinan de manera accidental, pues sus asociaciones no son meras cuestiones de gusto, sino experiencias universales que están profundamente enraizadas en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento (Psicología del color).

Entonces, además de conocer la teoría del color, debemos tomar en cuenta la relación o asociación de una persona con su color preferido o una etapa de su vida. Por esta razón, tomaremos las ideas de estos trabajos para explicar la función de los colores en este relato de Humberto Salvador.

De esta manera, describimos a la primera ventana, la verde: «Es una armónica ilusión. ¡Qué emocionante verla clara en la noche! Calles que tiritan de frío. Calles en donde los hombres dejaron retazos de su dolor [...] la ventana verde es cofre de esmeralda que guarda a Piedad [...] Piedad no me ha mirado nunca. Su ventana es la esmeralda escondida en la ventana de mi corazón» (62). Podemos observar que existe un contraste entre la oscuridad de las calles y el color verde que supone la ventana, al ser descrita como una esmeralda. La elección de Salvador es acertada, debido a que el color verde es el resultado de la combinación de los colores primarios amarillo y azul y varía según la intensidad de esta. Dentro de la dimensión sintáctica del color:

La parte física de la teoría del color alcanza sus mayores logros. Aquí podemos considerar los numerosos sistemas de orden de color desarrollados, las variables para la identificación y definición de todos los colores posibles (desde el punto de vista netamente físico), las leyes de combinaciones e interacciones de los colores, las armonías cromáticas y cada aspecto que hace posible hablar de la percepción del color (Proyectacolor).

El verde es considerado un color secundario en la rosa cromática, pero es considerado un color primario dentro de la psicología del color. En el caso del verde esmeralda, predomina el color azul, que se fusiona con el amarillo, por tanto, podríamos llamarlo un verde azulado. Salvador utiliza este color precisamente porque su combinación es peculiar y es difícil de encontrar, así como también 'poseer' una esmeralda es un privilegio de pocos. Sugiere la aparición de este color secundario al principio del relato, porque representa un impacto visual para el lector y lo obliga a adentrarse en el juego.

En las dimensiones semántica y pragmática del color:

Se exploran las relaciones entre colores y los objetos que estos puedan representar, los códigos y asociaciones establecidas mediante los colores, y las maneras en que los significados del color cambian según el contexto de aparición y en relación a factores humanos tales como cultura, edad, sexo, etc. [...] se toman en cuenta las relaciones que existen entre los signos cromáticos y sus intérpretes o usuarios. Entre los temas que se consideran en este ámbito están las reglas por las cuales los colores son utilizados como signos, el funcionamiento del color en el ambiente natural y cultural, la sinestesia producida por el color, la influencia del color en la conducta (Proyectacolor).

Uniremos las dos dimensiones del color verde esmeralda para comprender la cosmovisión de Salvador. En el caso del relato, dentro de la semántica, el verde es el color que representa la juventud y la esperanza por excelencia. En cuanto a la dimensión pragmática, representa a la juventud personificada en Piedad y se encuentra sobre el fondo negro de las calles porque se sobrepone a éste; es decir, la esperanza, la jovialidad y la alegría siempre triunfan ante



cualquier problema que pueda surgir, especialmente durante esta etapa de la vida. Entonces, la esmeralda es la metáfora que Salvador utiliza para describir la hermosura de la vida, la época de la adolescencia. Esa piedra preciosa que ya se encuentra fuera del alcance de muchos, porque se desconoce su verdadero valor hasta que se ha alcanzado la adultez. Por lo tanto, el autor evoca en la ventana verde y en la mujer que la representa, a su inocencia e ingenuidad, a sus mejores años.

Luego, aparece la ventana roja en la que habita María, el As de corazones que representa a la mujer inalcanzable:

[...] En la que aparece María.

Belleza revolucionaria la suya, al estallar despedaza los cristales
de los balcones de los ojos.

Belleza de izquierda, puede transfigurarse en puñal, la he visto.
Su boca es una canción de sangre. Su cuerpo, un extravío rojo.

En el póker de ventana es ella el as de corazones (64).

Salvador retrata, una vez más a la muchacha revolucionaria e independiente. En este caso, le da el nombre de María, quien representa la fuerza y la lucha incansable y por ello se considera peligrosa para algunos. La presencia del color rojo en elementos como la sangre y la revolución lo comprueba. Desde la dimensión sintáctica, el rojo es un color primario; de hecho, es el color más antiguo del mundo y, según Ingrid Calvo:

El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo y lo es también la sangre. Fuego y sangre tienen en todas las culturas un significado existencial [...]



Universidad de Cuenca

Todo esto hace que se formen una serie de asociaciones duales como son el poder y la masculinidad, la ira y lo bélico, la crueldad y el martirio, la salud y la belleza, el amor y la felicidad (Proyectacolor).

En este caso, Salvador utiliza el rojo inmediatamente después del verde, porque representa toda la fuerza de la Revolución, combinada con la fuerza femenina. Es decir, al ser un color primario, el rojo puro llega de manera directa al pensamiento del lector por medio de una sinestesia visual cuando lo relacionamos con la boca de María, que describe como “canción de sangre” y aún más en el momento en que menciona al as de corazones rojos, puesto que el simbolismo de esa carta ya está impregnado en la mente del lector.

Desde la dimensión semántica, el rojo presenta distintos matices, Calvo lo describe como: 1) el color del amor y del odio, el rojo es el color de todas las pasiones; 2) el color de la fuerza, el vigor, el valor y lo atractivo; 3) el color de la ira, la agresividad y la guerra; 4) el color de las correcciones, los controles y la justicia; 5) es un color masculino, es el color de la fuerza, la actividad y la agresividad y 6) es el color del fuego, y el fuego es imagen de lo divino; es Dios mismo (Calvo). Sin duda alguna, en este relato, el color rojo representa la faceta comunista de Salvador. Su preferencia política, personificada en la mujer que lucha, que defiende su palabra y se vuelve aún más hermosa cuando preserva sus ideales aunque tenga que llegar a medidas extremas. La ventana roja es el amor y la pasión en la vida del autor; amor que recuerda con solemnidad.

Seguida de la ventana roja, se encuentra la ventana blanca que retrata a la muchacha virginal y pura que resulta ser, al mismo tiempo, anónima. Es una mujer y todas las mujeres al mismo tiempo; es el ideal de mujer, el anhelo del hombre, aquello que busca y no sabe dónde está:

Blanca ventana, llaga de plata de la noche. La miran los autos: sus luces amarillas penetran como estiletes en ella. Son los postes brazos de la tierra para alcanzar su espejo de luz ¿Quién será la muchacha cuya sombra se esboza en la ventana? [...] es la obsesión de los hombres. Simboliza a la mujer, a las mujeres... Es ella la ventana blanca. Ella que existe, pero que ninguno sabe dónde está (64-65).

Si estudiamos al color blanco dentro de su dimensión sintáctica, encontramos que un primer significado de este color se relaciona con la totalidad y la pureza. Cuando nos imaginamos un fondo blanco, también imaginamos el silencio y la ausencia, ya sea de ruido o de imagen; por lo tanto, representa el color ideal para relajarse. El blanco no aparece en el círculo cromático debido a que es un color neutro y, de hecho, representa todos los colores. Entonces, esta ventana blanca, representa a todas las mujeres.

Dentro de la dimensión semántica del color blanco, éste se define:

Según el simbolismo, el color más perfecto. Es el color absoluto, cuanto más puro, más perfecto. No hay ningún "concepto blanco" de significado negativo. Es el color del comienzo, el nacimiento y la resurrección. El simbolismo del blanco comienza con referencias a la luz y la unidad, significa paz o rendición. Es el color del bien y la honradez. Otorga una idea de pureza y modestia (Proyectacolor).

Entonces, el blanco es la pureza, la mujer virgen, deseada e idealizada por todos los hombres. En la opinión de Javier Herrero, la virgen siempre se



encuentra asociada a otros símbolos, no se describe su presencia solamente, sino se la relaciona con otros elementos, así:

La /virgen/ connota, en primer lugar, la incontaminación de ese mundo inferior: frente a la civilización industrial (luego veremos que también frente a la masa, el liberalismo y la democracia), la /virgen/ representa la Belleza inmaculada del arte aristocrático, o la pureza de una tradición no manchada por la civilización contemporánea; pero a esa connotación primaria se unen las de divinidad y, consiguientemente, soberanía (38).

Por ende, esta figura blanca y virginal constituye aquella búsqueda de la pureza interior, por ello los hombres se desesperan al buscarla y ni siquiera tienen una idea clara de dónde se encuentra. Es como intentar evocar un recuerdo que se ha borrado de nuestra memoria. Cuando se dice que la virgen representa al arte aristocrático, nos referimos también a esa estabilidad del burgués frente a la incertidumbre del proletario; por eso este mira a la ventana blanca como un elemento inaccesible.

Al estudiar la dimensión pragmática del blanco en este cuento, podemos concluir que, para Salvador esta ventana representa el arte, lo sublime, la suma de todas las mujeres, toda la belleza enfrascada en un solo cuadro. Si el blanco es la suma de todos los colores, entonces es la suma de todos los momentos gloriosos de la vida del autor, así como de todas las artes y aficiones del mismo.

Por último, tenemos a la ventana oscura, la antítesis absoluta de la ventana blanca, es la representación misma de la soledad. El color negro, dentro de su dimensión sintáctica, representa la ausencia de todos los colores; es decir, en



primera instancia no es considerado un color, propiamente, porque actúa en contraste con el blanco, sin embargo, ambos colores son los que posibilitan la infinidad de escalas de color. Dentro de su acepción semántica:

El negro simboliza el final, ya que el blanco es el principio. El negro más profundo se encuentra en el universo y es la ausencia absoluta de luz. Todo acaba en el negro: la carne descompuesta se vuelve negra, como las plantas podridas y las muelas cariadas. Para Goethe, el negro se encuentra del lado pasivo, junto a la sombra y la oscuridad (Proyectacolor).

La ubicación del color negro en este cuento no se realiza al azar, el color negro es el último que se describe, no sólo porque representa este final, sino porque, primero, supone la soledad personificada en la feminidad, que ronda siempre al hombre a lo largo de su existencia y corrompe su espíritu:

Hace tiempo que la sentí abrirse en mi espíritu. Quisiera que se ilumine. Que se injerte en ella la luz blanca del amor que pudo haber surgido para mí, con la luz roja de la revolución. Que en la cruz formada por el jirón blanco y el jirón rojo, se estremezca el sol del arte (66).

Y segundo, el negro, al combinarse con los tres primeros colores forma un vitral; un cuadro que junta todos los aspectos de su vida expresados cromáticamente: los colores primarios psicológicos verde y rojo, unidos con los colores blanco y negro. La unión y la ausencia de momentos cruciales de la vida: el anhelo de la juventud que se ha ido, la lucha por la Revolución, la

exaltación al arte y a la mujer como ejemplo magnánimo de éste, el final, la corrupción del espíritu y el desencanto.

El juego ha culminado. El autor ha formado póker con las cuatro perspectivas de la vida (las cuatro ventanas o mujeres que representan cada momento de su vida) y da por terminada la partida con el lector, que se queda tan perplejo como el jugador estrella al que le gana el *amateur*.

3.4 Intertextualidad entre Cine y Literatura en la obra

3.4.1 ¿Un texto convertido en película?

Lauro Zavala, estudioso de cine, en su artículo *Cine y Literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones* propone que la literatura y el cine mantienen una relación estrecha en cuanto a estrategias narrativas; así como el cine ha adaptado principios literarios a la imagen-movimiento, la literatura también toma recursos propios del cine, como el flash back y el fundido en negro, o corte de escenas. De esta manera, sostiene que se puede estudiar la intertextualidad entre cine y literatura desde cuatro estrategias que generan referencias:

Estas estrategias son, respectivamente: hiperbolización (como la tematización del título); minimización (como la existencia de una historia sin resolución narrativa), subversión (como es el caso de las alteraciones de la estructura narrativa clásica) y tematización (como las numerosas formas de metalepsis narrativa). Cada una de estas cuatro estrategias productivas se encuentra anclada a cada uno de los componentes formales de los textos literarios y de



Universidad de Cuenca

los productos audiovisuales (es decir, título, inicio, personajes, narrador, tiempo, espacio, final, etc.) (8).

En el caso del cuento “La navaja”, podemos establecer las siguientes constantes de intertextualidad entre cine y literatura: como primera constante, tenemos un epígrafe de Ernest Renan: «*Le grand problème de notre temps ce n'est pas Dieu, ce n'est pas la Nature, c'est l'Humanité*» (El gran problema de nuestro tiempo no es Dios, tampoco es la Naturaleza, es la Humanidad). El epígrafe, a más de ser un recurso muy utilizado en la Literatura, se presenta en algunos filmes, como una especie de introducción o explicación de la historia que estamos a punto de observar. En este caso, nos comunica que presenciaremos una historia que refleja la deshumanización (que surge como una consecuencia de la Revolución Industrial, a principios del Siglo XX).

Desde que la historia inicia, el lector advierte que el verbo está en presente, un recurso inusual en las historias, puesto que casi siempre se utiliza el verbo en pasado para contar un hecho. A partir de allí, las frases se presentan a manera de escenas, como si nos encontráramos frente a un filme, porque Humberto Salvador utiliza el verbo en presente para introducirnos a este *otro* mundo; en el momento en el que comienza la historia, el verbo en presente crea una imagen, es por esto que el lector se imagina todas las acciones del cuento como si estuviera viendo cuadros o escenas de una película. Así, la primera escena muestra un plano general de la ciudad y luego, con la voz en off del personaje, pasamos a un plano subjetivo: «Lluviosa tarde de sábado. Cinco golpes de bronce, suenan en el campanario, como alaridos del sol, que agoniza opaco. Tengo una insoportable sensación de aburrimiento.



Sin saber en qué ocuparme para no sentir fastidio, entro a una peluquería de la Plaza del Teatro» (3). Así nos imaginamos el cuadro: un joven que se encuentra en un día cualquiera, frente a un lugar emblemático de la ciudad, al mismo tiempo quiere evadirse a sí mismo: «frío en todas las cosas: también mi espíritu tiembla de frío, como si fuera una humilde hoja abandonada en la nieve» (3). Se puede justificar el uso de esta sinestesia para transmitir la sensación de desasosiego frente a la lucha de clases que se vive en la ciudad, el hastío y el descontento individual y colectivo. Después de esta frase, encontramos un asterisco, que simboliza el cambio de escena.

A partir de la segunda escena, el personaje se apropia del espacio de la ciudad, y a la vez se convierte en un ser anónimo en medio de la clase proletaria; es un obrero más, que parece condolerse de la injusticia que se vive diariamente en este nuevo lugar. El plano cambia, cuando se introduce al operario en el cuadro, quien empieza a contarle su historia al cliente, a manera de catarsis, y rompe el monólogo interior del otro; a su vez, se observa a la navaja como el alter ego del barbero, el objeto que se convierte en arma y a la vez en justificación:

-Desde el seis de enero que me pasó la desgracia. Siento curiosidad y le interrogo con la mirada. Él me responde: -Sí, - dice- algo muy cruel. Quiere contarme «su desgracia». Brilla en sus manos la navaja. Una ráfaga extraña cruza por su mirada, que adquiere un aspecto alucinante. ¿Qué es lo que tienen sus ojos? (5).

Cuando el barbero comienza a contar su historia, cambiamos de escena, y entramos a los recuerdos de este. En este momento, observamos que se presentan una serie de *flashbacks* del personaje, lo que da como resultado que

se cuente otra historia; este recurso es muy utilizado, tanto en el cine como en la Literatura, y se conoce como “caja china”. Salvador presenta un excelente uso de este recurso, sobre todo porque el personaje presenta episodios de extrema lucidez, y otros en los que se encuentra fuera de sí mismo:

-¿Le atropelló el auto...? –Sí, -contesta con voz trágica, ¡el auto de un rico! Las costillas destrozadas... la cara hecha jirones. Mire usted las señales... La cabeza... ¡Si pudiera hacerle pedazos a ese sinvergüenza! ¿No le conoce usted? ¡Sí, usted es amigo de ese miserable!... ¿No es pariente suyo?, -grita siniestro haciendo resplandecer la navaja. -¿Pariente de quién?, -le interrogo sin saber qué contestarle. -¡Del que me atropelló! ¡Avíseme usted! Tiene brillo siniestro su mirada. Un aletazo de locura vuelve sombría su expresión. –No sé de quién se trata, le digo, mientras siento a la navaja temblar sobre mi cuello (5).

Para este fin, el autor utiliza toda su “artillería” novedosa en los juegos del lenguaje, pues como acertadamente lo defiende Villavicencio en su texto *Ciudad, palimpsesto e ironía*:

En esta misión de búsqueda, aparece de manera recurrente el empleo de expresiones coloquiales en los discursos, los usos de nuevas jergas y argots, de regionalismos o localismos en formas diglósicas, nuevas construcciones o juegos con las palabras [...] de términos y discursos que acerquen la ‘realidad real’ a la ‘realidad representada’, mediante los cuales el público lector encuentra y descubre un/su país escondido (39).

Una característica importante que la vanguardia ecuatoriana legó a los escritores de la posteridad.

3.4.2 “Las linternas de los autos” como un melodrama dividido en cortometrajes: Una tragedia dividida en actos

Si tomamos a este relato como un melodrama, la primera escena, marcada por el primer asterisco, nos muestra el escenario donde ocurrirán la mayor parte de los hechos. Obviamente, la historia empieza con un primer plano, pero dicho plano no se enfoca en una persona, sino en objetos. Si estuviéramos basados en el Star System, pensaríamos que los ojos pertenecen a alguien dentro del automóvil; sin embargo, las verdaderas protagonistas (porque son gemelas) son sus linternas. Como se cita anteriormente, toman la forma de ojos; sin embargo, desde el plano cinematográfico, estos ojos se asemejan al único “ojo que todo lo ve” (palabras del cineasta Dziga Vertov para definir al lente de la cámara); es decir, son una metáfora de Dios.

La noche es una mujer viciosa a quien el demonio persigue constantemente, enfocándola con el disco de fuego de su monóculo. La noche es como las actrices de opereta que sintieron agonizar su juventud entre la voluptuosidad de las bambalinas: oculta la noche secretos que se escapan a la percepción de los hombres, porque su silencio es un abismo que únicamente la suprainтуиición puede ligeramente comprender. (18).

La primera perspectiva de las linternas es la noche personificada en una mujer madura y reservada, aquella que lo sabe todo pero no divulga nada a nadie. Una mujer que, tal vez, ha renunciado a sus sueños por el temor al qué dirá la sociedad. En este caso, el demonio es la sociedad, que ‘persigue’ a las personas (y sobre todo a las mujeres) por medio de la crítica destructiva y el chisme. Toda esta maldad se refleja en los lentes de las linternas:



Es unas veces la muchacha que ofrece su cuerpo en la calle, a los deseos gratuitos de cualquier pobre diablo. Otras, el ratero que en la mano. Es el padre ofendido, que quiere rescatar a palos lo que llama él su honor, o el estúpido rival que se obstina en conquistar una mujer a puñetazos (19).

En esta escena podemos observar las múltiples perspectivas de las linternas; no obstante, en ese mismo momento agregamos otro punto de vista, la visión subjetiva del lector, que también se convierte en un espectador. Dziga Vertov, en su estudio del Cine-Ojo establece un manifiesto o principio de su teoría, este se basa en:

Establecer la relación de clase visual (*cine-ojo*) y auditiva (*cine-oído*) entre los proletarios de todas las naciones y de todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales. Desciframiento de la vida tal y como es [...] En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc...) los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase (75).

Humberto Salvador utiliza los múltiples puntos de vista de sus personajes para recrear escenas cotidianas; en otras palabras, trata de 'descifrar la vida tal y como es' y por este motivo encontramos su apreciación de la realidad del burgués versus la realidad del proletario; notamos que, tanto Vertov como Salvador mantienen una postura de extrema izquierda, lo que explica la reiterada inconformidad hacia la burguesía. Se cierra el telón, con la marca de otro asterisco que lo separa del siguiente cuadro.



Cambiamos de escena y el telón vuelve abrirse, esta vez para dirigirnos hacia lo que sucede dentro de una casa, con las ventanas como testigos. En esta casa se encuentra una muchacha sola, bailando tango. Salvador describe, de esta manera a las ventanas: «Las ventanas como los pétalos de la noche, son calderas de brujas, que sorpresivamente muestran a nuestros ojos hambrientos de deseo como perros vagabundos, la figura temblorosa de la muchacha que excita su insaciable voluptuosidad con el tango» (19). El autor, entonces, describe a la mujer como la perdición y salvación del hombre: su centro, alegría, deseo y perdición: « [...] es para ella el niño romántico que puede darle besos, pero que no satisface su fiebre porque su cuerpo no ha conquistado aún a la fuerza: se pierde, se evapora en espirales el amante musical, como un místico canalla que huye del pecado [...]» (19). Por ello, sostiene que toda muchacha esconde un ansia de conquista y satisfacción, que lleva el pecado en su interior y que también le gustaría incitar al hombre a pecar. Mientras la muchacha sigue bailando, absorta en sus pensamientos, la escena llega a su fin.

Pero, ¿por qué la muchacha se encuentra bailando precisamente en *su* casa? La respuesta es simple, pero lógica. Aquella casa constituye su universo íntimo, el lugar donde se siente segura y completamente ella misma. La muchacha no sólo se encuentra en la casa sino que la habita, es decir, se ha apropiado del espacio y éste se vuelve onírico, además de cotidiano. Según Bachelard:

El psicoanálisis sitúa con excesiva frecuencia las pasiones "en el siglo". De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus

explosiones o sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos (32).

Por lo tanto, la soledad le permite a esta muchacha gozar de sus pasiones porque no tiene miedo de demostrarlas en el lugar en el que pasa la mayor parte de su vida. La casa que representa el encierro, la separa del mundo real y de la crítica feroz de la gente y sólo allí puede ser y sentirse ella misma.

Inmediatamente, empezamos una tercera escena y volvemos a hablar de la noche, esta vez, las protagonistas del cuadro son las verjas del jardín de una casa (de una y de todas las casas que pertenecen a las mujeres amadas), la cámara se detiene ante ellas para contemplar su acción protectora, porque sabe que siempre lo separarán de la mujer que ama: «Verjas implacables y frías como las rejas de los presidios: puñales con fragancia de opio y sangre de claveles, que destrozan como buitres nuestro amante corazón» (20). En esta imagen encontramos sinestias visuales y olfativas, concretamente un contraste del color negro de las verjas con el rojo presente en los claveles (el rojo de la revolución, que delata la postura izquierdista de Salvador) y el olor del opio, que representan un elemento fuerte porque 'golpea o hiere' a algunas personas, de ahí que se refiera a las verjas como puñales.

Tras presentar este cuadro que, sin duda sería un primer plano, cambiamos de escena, para enfocarnos en los autos, que simbolizan el objeto que divide las clases sociales. Así:



El auto es un escenario movible que siendo por sí mismo proletario, esclavizado por las circunstancias, simboliza la estupidez de la burguesía. Él tiene la culpa de que las muchachas “bien” miren con desprecio a los galanes sin un cuarto que no pueden alquilar otro carro, para seguir las inútilmente a través de las calles (¡Pobres galanes que vagan por la ciudad a la caída del Sol: como las hetairas buscan postores para su cuerpo, ellos buscan mujeres que puedan pagarles con un beso, el sacrificio de su ingenuo corazón!) (20).

Entonces, a través de esta ironía el autor denuncia una vez más, el predominio de la burguesía y deja entrever su postura socialista al afirmar irónicamente que las muchachas “bien” no se fijan nunca en un proletario; puesto que desprecian a los hombres pobres, pero sí sufren por el maltrato de algún joven burgués, y permiten que éste se dé porque piensan que el dinero otorga poder a quien lo posee.

Para completar el retrato de la noche, la cámara hace un primer plano de las linternas de un automóvil, las mismas que representan la complicidad del amor prohibido, del pecado anónimo: «Las linternas son los testigos mudos de esos pecados que pueden arrojar a una familia burguesa de bruces contra el pavimento. Por eso comprenden lo canalla de la vida y saben que a ellas, como a los hombres, les ha envenenado con su crueldad» (21). Es decir, que además de cumplir su función de alumbrar los espacios, se convierten en ayudantes, alcahuetas del pecado y, como buenas alcahuetas, también permiten que el lector se empape de toda la situación. En este momento, los pecados ya no son anónimos. Todos somos pecadores (as), sin embargo, pocos lo admitimos. Algunos pecados son demasiado grandes para ser



confesados (la infidelidad, la promiscuidad, el engaño); otros, incluso son imposibles de cometer sin ayuda (difamación, asesinato). Resulta curioso que los individuos más propensos a cometer pecados graves son los opulentos; quizá sea porque se encuentran bajo todas las miradas y por eso prefieren la oscuridad de la noche para ser ellos mismos.

Lo que no sospechan es que la noche también tiene ojos y testigos que nunca hablarán, pero que observan a las personas tal y como son, sin máscaras; estos son el lector y las linternas. El espacio, al ser alumbrado por ellas, se visibiliza; entonces el pecado se muestra tal como es y además, la calle y el auto se convierten en escenarios 'sagrados' porque las propias linternas los han vuelto templos para las pasiones prohibidas.

Se termina la primera sección de la película, o lo que podemos llamar el primer cortometraje, para entrar al mundo absoluto de las linternas. Se anuncia, entonces, este nuevo tema, con un título muy vanguardista: **“2 Linternas 2”**. El número “2” representa la dualidad; por eso, una de las linternas es ingenua, mientras la otra es curiosa y obsesiva. Nos enfocamos entonces, lo que ellas tienen que contar. De esta manera, se describen sus miradas furtivas:

En cada auto, lanzan sus rayos que son como los pseudópodos celulares [...] temblorosos y tristes que quisieran hundirse como puñales en todas las formas; penetrar como ladrones en todas las casas [...] Rayos luminosos como una cruz redentora, que jamás encontrarán un corazón a quien el amor de su fuego crucifique. Rayos que son como los ritmos estéticos que lanzamos en la obra de Arte, como golondrinas que llevaran en su pico jirones sangrientos de nuestro cerebro a las mujeres, para que ellas siempre incomprensivas y vulgares, los destrocen con la bofetada de un golpe de su taco alto (22).



Universidad de Cuenca

Las linternas también sienten deseos de pecar. Sienten envidia de los humanos porque pueden sufrir por un amor no correspondido, sentir la adrenalina de entrar en un espacio ajeno, vivir el desprecio de una mujer, crear obras de arte basadas en sus acciones. Por eso lanzan miradas de odio que enceguecen a algunos individuos que transitan cerca de ellas.

No obstante, existe una linterna pequeñita que es ingenua, delicada y pura: «comprensiva y discreta, cierra sus ojos dulcemente bellos, en el momento en que una mano mueve su palanca, para indicarle que ha llegado el momento en el que no debe ver, porque lo que va a pasar es algo muy íntimo que sólo pueden sentir dos cuerpos que se aman» (23). Esta linterna, a pesar de sentir celos y tal vez envidia, no guarda rencor a los humanos, más bien trata de olvidar todo lo que ocurre a su alrededor, trata de cumplir su función sacralizadora, de brindar la intimidad necesaria a la pareja que ha recurrido a ese auto. Pero como la venganza siempre está de por medio, la linterna de la cubierta olvida su papel protector y esto le lleva a provocar accidentes. Esta linterna acaba de cometer un pecado mortal, literalmente, porque gracias a su impulsividad, se producirá una tragedia.

Es así como se cierra esta historia, de manera abrupta y entramos al tercer cortometraje, que representa la continuación de la historia anterior. El pecado de la linterna fue captado por otros ojos curiosos y plasmado en el titular inconcluso de un periódico: “**La otra tarde:**” «He oído a una linterna, reina del interior de un auto cerrado, dialogar consigo misma, resucitando sus recuerdos: ellos pasan como imágenes de cine, vistas en compañía de una mujer, desde el más oculto de los palcos, mientras las manos avanzan



audazmente hacia la emoción de las formas prohibidas» (25). Esta descripción abre paso al plano subjetivo de la linterna; por lo que constituye un flashback. Incluida en esta revisión se encuentra la discusión de una pareja y el accidente provocado por la ira, la lujuria y la indiscreción de la linterna, narrado en unas cuantas líneas. El lector descubre que se trata de una infidelidad, el marido ha descubierto a su mujer con un amante, no puede soportar los celos y decide armar un escándalo. La linterna, al escuchar el estruendo, se pone más nerviosa de lo común, puesto que esta situación no se había dado nunca antes, así que entra en pánico y sin darse cuenta, provoca un fatal accidente en el que fallecen él, la traicionera y el ingenuo.

Se cierra el telón, con el resto de la historia inconclusa y se abre nuevamente para presentar el cuarto cortometraje: **“Novela reducida a su mínima expresión”**. En esta sección, se representa una escena de celos; lo interesante es que tenemos el punto de vista de la linterna, que observa con detenimiento lo que sucede, como si se tratara de una película que, a su vez, el lector se sienta a mirar. Así, el suceso se narra con el siguiente “prólogo”: «Una escena civilizada oyó la linterna una tarde gris. (Ella sonríe, porque está acostumbrada a asistir todos los días desde su palco de honor a estas representaciones, altas comedias ahorcadas por la vida vulgar, cuyo autor es el demonio y a cuyos protagonistas nadie conoce)» (25). Acto seguido, ocurre la discusión entre dos personajes (otra pareja), la linterna se convierte en testigo directo de esta situación, sin saber que terminaría en un asesinato. En este sentido, el término “Novela” no hace referencia a la literatura, sino a la telenovela, a un programa de entretenimiento que recrea al mismo tiempo,



Universidad de Cuenca

situaciones de la vida real del burgués. La vida del burgués, después de todo, no es más que una gran sátira para Salvador.

La linterna, además de recordar los hechos y reproducirlos al lector para que éste pueda observarlos detenidamente, lo “alumbra” y guía hasta el fin. De esta manera, el lector, a través del recuerdo de la linterna, visualiza la pelea de la pareja anteriormente mencionada, como si se encontrara allí. Discuten por la presencia de un amante; el lector, como *voyerista* descubre esta noticia y se impacta, por lo cual sigue leyendo, hasta que experimenta la sorpresa: el novio sabe quién es el tercero y antes de que pueda decírselo al lector «la última palabra fue atropellada por las ruedas del automóvil [...] (A lo lejos sintió la linterna el desgarrador suspiro de la noche que lloraba lo trágico del amor. Una lágrima se desgarró de las pestañas de la luna. Brotó una estrella» (28). El final abierto estremece al lector y al mismo tiempo lo deja inquieto y ávido por conocer cuál es la siguiente historia.

Se trata de una: **“tragedia comprimida”**. En este nuevo cortometraje entran en juego el olvido, la venganza, la locura y la muerte; es la ejemplificación de ‘la locura más grande realizada por amor’; en él, disfrutamos de las actuaciones estelares de un triángulo amoroso: El novio primero, el segundo novio y ella. De esta manera, se abre el telón y el autor describe: «Con un largo prólogo vulgar, sucedió en un auto alucinado, ante el estremecimiento amoroso de la esmeralda de la tarde. Se amaban apasionadamente. Eran novios. Él se ausentó por un motivo secreto. Ella le juró fidelidad eterna. Cuando volvió después de dos años, encontró a su amada comprometida con un imbécil» (28). En ese momento, el lector piensa en la



ambigüedad del juramento de amor; el amor no es eterno. Por más que amemos inmensamente a alguien, no podemos confiar en que no nos mentirá alguna vez, aunque sea con breve intensidad.

Este personaje se decepciona del amor y, entonces, el odio y los celos entran en su ser de manera tan enérgica, que lo impulsan a realizar un acto psicótico, que planea perfectamente al fingir perdonar a su amada y aceptar a su nuevo amor. Los invita a un paseo y entonces, pone en marcha su plan macabro:

El novio primero al volante parecía complacerse de la felicidad del segundo novio. La esmeralda de la tarde creaba una plegaria de amor que estremecía las pupilas de las hojas, los labios de la tierra y los senos de las montañas. Camino estrecho. A la izquierda, el abismo. Un grito salvaje de él. Un alarido de ella. -¡Al infierno!,- gritó una voz sobrehumana. El auto rodó al abismo. Tres cuerpos destrozados se unieron en un abrazo eterno. (Una linterna inocente fue víctima de la traición de una mujer y la locura de un hombre) (28-29).

Finalmente, se cumple la voluntad del novio resentido. Lo que el lector no se imagina es que su locura no tiene límites y prefiere morir antes que ver a su amada casarse con otro hombre. Así, la linterna es la virgen sacrificada por un acto de amor. Este último suceso marca el clímax de toda la película y mantiene la tensión en el lector, así como su indagación de lo que vendrá después.

Por último, tenemos el gran final que, irónicamente, lleva el título de: “**Microbio**”, porque la enfermedad y la epidemia siempre surgen a causa de un microorganismo casi invisible y completamente destructor. Debido a su



condición, para poder observarlo es necesario utilizar un microscopio y el microscopio es, a su vez, otra linterna u otro lente:

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo (76).

Por esta razón, seguido del titular tenemos al 'encabezado': «Que envenenó a la muy noble ciudad de San Francisco de Quito» este microbio puede ser entendido como la venganza y el asesinato, por medio de los cuales llega la 'peste' o muerte de varios seres inocentes, mientras las linternas lo captan todo y el lector se entera de estos hechos atroces a través de ellas. Así, se describe el asesinato de un niño por parte de su padre:

El automóvil se detiene en el puente de un río. Grita una mujer enmascarada. Otra le asiste. La primera da a luz a un niño. El padre agarra a la criatura y la arroja al vacío. Asesina a su hijo, para salvar el honor de la mujer amada. El puñal del alarido de la madre, se hunde en el pecho de la noche (29 - 30).

Este padre nos recuerda vagamente a Cronos, el titán que asesina a sus hijos por temor a que se rebelaran contra él. El personaje, en este caso, tal vez tiene miedo de que su hijo lo busque algún día y se vengue de él por haber dejado a su madre sola. O puede tratarse del cumplimiento de una amenaza hacia la mujer, por haber decidido tener a este hijo que para él representa un estorbo. Así, comete el asesinato al estilo griego: arroja al niño al vacío. La madre se deshace de dolor y se pierde en la noche.



Después de describir esta lamentable acción, Salvador explica el papel sacralizador de las linternas, su complicidad con el lector y su subjetividad. Confiesan sus secretos más profundos, su ansia de libertad, de sangre, la locura del movimiento y las pasiones, ¿quién imaginaría que una linterna tuviera tanto poder? El autor lo hace; por esa razón, utiliza la figura literaria prosopopeya, para antropomorfizar a las linternas. Así, cada una posee una personalidad y un anhelo propio, algunas son ingenuas y otras son malvadas.

Una vez que comprendemos que otros asesinatos se producen por diversión de las linternas, pasamos a la escena final, en la que el autor se retrata a sí mismo al pedir un auto para pasar por la casa de su amor imposible (una muchacha “bien” que, casualmente se ha fijado en un burgués) y en confidencia con la linterna, se entera de que su corazón le pertenece a este otro ser, despreciable para él, aquí, la frase que lo resume todo y constituye la estocada final, el último cuadro previo al fundido en negro: «En voz baja y temblorosa, me dice una linterna: -Ella no te amará nunca» (31).

3.4.4 Humberto Salvador juega al póker con “All in”

Salvador lo apuesta todo en este relato corto. Incluso, su vida de transeúnte. Así, describe el escenario en el que se mueve y en el que se desarrolla la partida, con jugadores anónimos, (tal vez gánsteres) y el lector como testigo, o como “Dealer”, depende el rol que desee representar. La primera escena resulta ser un fundido en negro con la voz en off que nos cuenta la función de las ventanas, a la vez que explica las reglas del juego; se



trata de la perspectiva de la vida a través de los recuerdos de un hombre solitario. Cada color representa una escena de la vida del protagonista. Por lo tanto, tenemos cuatro escenas que conforman un solo cortometraje.

La primera escena comienza con la voz en off del narrador, el cual nos sumerge en el mundo del juego y describe al escenario de la noche: las calles desoladas, los perros que aúllan desesperados, los ojos del observador o *voyeur* frente a la ventana. Tras realizar esta topografía se refiere en concreto a cuatro ventanas, cuatro noches distintas en su vida. El recurso interesante en este relato es que tenemos un narrador protagonista; por lo tanto, los planos que siguen son la mirada subjetiva del narrador.

A continuación, describe a la ventana verde, que representa la mujer de su juventud, Piedad, y describe: Su recuerdo sugiere la bruma que brota del piano. Silueta verde que puede aparecer en la ventana y esfumarse a través de los cristales. Cortada por una línea pálida como la vi en la penumbra del cine» (63). Entonces, la visión subjetiva del personaje describe la silueta, la sombra de la mujer porque la añora y sabe que es muy probable que no la alcance nunca.

Seguida de esta descripción, entramos a la segunda escena, que describe a la ventana roja, la revolución, la pasión de la vida del transeúnte. Esa lucha constante ante la burguesía, representada también en la mujer fuerte, pues: «Su belleza es el “royal” de esa partida que jugamos los vagabundos del vivir. Revolución de la ventana roja en la fábrica alucinante de la noche» (64).



La tercera escena, a su vez, retrata a la ventana blanca, el anhelo de perfección que otorga el arte y la mujer como resultado de todas las artes, como representación de la belleza infinita, así describe que: «La juventud se sintetiza en una peregrinación dolorosa y vagabunda en busca de la ventana blanca. Se la encuentra, se cree haberla encontrado, pero se pierde de nuevo, esfumándose en el invierno de los días. Lejana, maravillosa...» (65).

Por último, la escena que cierra el cortometraje es la configuración del vitral, de la ventana grande que conforman las cuatro anteriores, esta ventana es la vida misma del vagabundo, del transeúnte que juega al póker en calidad de amateur, arriesgándolo todo y, al final, logra ganarle la partida al lector: «El infinito formó ante el tapete, en una noche alucinada, el póker de ventanas. Ventana blanca. Ventana verde. Ventana roja. Ventana oscura. El amor, las mujeres, la revolución, el arte, el fracaso del espíritu... (¡No, su beso no! La sugerencia de su beso.). Póker de ventanas» (68). Esta escena final representa la totalidad de la existencia del transeúnte, que gana la partida y a la vez llega al fin de la misma. La última partida de póker significa la evocación de los últimos recuerdos. El beso de la muerte lo espera, tal vez, a la vuelta de la esquina.

Capítulo IV

Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones

Este rompecabezas que el autor arma y desarma a su antojo, le es entregado al lector en un solo libro. Concretamente, en cuatro historias que debe desentrañar para comprender cómo se conforma el cuadro del verdadero San Francisco de Quito. Así, las primeras piezas se distribuyen en el relato más impactante, “La navaja”; seguidas de otras que se encuentran desperdigadas entre “El amante de las manos”, la complicidad de “Las linternas de los autos” y que a veces actúan como fichas en “Póker de ventanas”. Cuando el lector advierte que hay piezas similares, entiende el juego del autor y logra descifrar poco a poco el mensaje. Sin embargo, no resulta una tarea fácil, puesto que el lenguaje cinematográfico está inmerso en cada una de las historias, ¿Cómo logra el lector descifrar el mensaje por completo? Buscando las uniones entre las piezas.

De esta manera, encuentra las siguientes: todas las historias utilizan el verbo en presente de indicativo, es decir, narran la acción inmediata y cada vez que termina una escena, se añade un asterisco para indicar que comienza otra temática o visión; las acciones siempre suceden en espacios concretos de la ciudad, el escenario principal siempre es la calle, y después se muestra un espacio cerrado (casa, auto, peluquería, cantina); en todos los cuentos se representan la dualidad entre el burgués y el proletario, así como la dualidad



entre la virgen y la femme fatale; todos los cuentos presentan sinestesias visuales y utilizan, tanto los colores primarios como los neutros para crear las combinaciones necesarias que se adaptan a cada uno; en todos ellos se evidencia por lo menos una acción violenta y una injusticia social y, por último, se describe en ellos una o varias joyas, que en algunos casos van acompañadas de un tipo de flor específico (a excepción de “La navaja”, en la que aparece una sola hoja perdida entre la nieve) por ejemplo, en “El amante de las manos” se describe a las manos como magnolias delicadas y hermosas pertenecientes a la joven virgen; en “Las linternas de los autos”, aparece la rosa roja, como la tentación que incita al pecado y, en “Póker de Ventanas” aparece la esmeralda para describir lo precioso de la juventud. Estos últimos, son considerados como símbolos dentro del psicoanálisis, porque constituyen el ‘emblema’ de los personajes de la obra, es decir, cada objeto y joya representa los fetiches y los pensamientos que habitan en sus mentes.

Una vez que el lector ha unido correctamente las piezas, se devela el universo de Salvador, la visión propia que tiene de Quito. Por consiguiente, podemos concluir que la ciudad *ideal* o el Quito colonial es aquel que habitan los burgueses porque la realidad que viven es muy diferente a la del proletario, de ahí la tendencia a invisibilizar todos los aspectos de la realidad. El burgués habita su propio universo, comete sus propios pecados y se escuda en la noche para ser él mismo; el proletario, en cambio, habita la ciudad real, y todo lo que conlleva: la violencia, la explotación por parte del burgués, el abuso psicológico, la ira, el robo, la soledad. Sin embargo, el pobre también evoca a la ciudad ideal, precisamente porque sabe que no puede habitarla, y por eso lo



Universidad de Cuenca

vemos en la calle, espiando hacia una ventana anónima donde se encuentra la mujer que nunca se fijará en él y que nunca lo amará.

Los espacios que podemos designar a la ciudad real son las calles, plazas, e iglesias y los que pertenecen a la ciudad ideal son los lugares cerrados, los cuartos que están detrás de las ventanas, el auto que solamente poseen los burgueses, la alcoba donde ocurren las intimidades. Es decir, todo lo palpable y lo abierto supone lo real, mientras que el encierro caracteriza a la ciudad ideal. Las mujeres se encuentran en medio de estos dos espacios, porque habitan, tanto los lugares 'marginales' como los elegantes; en pocas palabras, ellas pueden elegir qué cara de la ciudad desean frecuentar.

Navajas, puñales, autos, boca, ojos, lentes, frío, cabeza, manos, piernas, brillo, joyas, sangre, huesos, carne, espejos, relojes, día, tarde, noche, madrugada, blanco, negro, rojo, amarillo, verde, azul, gris, oro, plata, bronce, ventanas, linternas, silencio, fuego, tierra, agua, luz, sombra, silueta, entrañas, lágrimas, mujer, cuerpo, amor, ilusión, cerebro, corazón, luna, sol, música, cine, pureza, sueño, estrellas, infinito, virgen, hetaira, vampiresas, pecado, guantes, viento, cielo, infierno, perros, flores, deseo, beso, burgués, proletario, padre, madre, testigos, rayos, cristales, mar, arte, aves, secretos, recuerdos, soledad, locura, celos, vida, muerte, resurrección, engaño, microscopio, voluptuosidad, microbios, belleza, revolución, cruz, obsesión, juventud, horas, espíritu, configuran la simbología que utiliza Humberto Salvador para representar a la ciudad real y la ciudad ideal dentro de su obra.

El rompecabezas de Salvador se encuentra armado y el mensaje es claro: cuando alguien pertenece a una clase social alta y no tiene un motivo por



el cual luchar, se aferra a las pasiones y al pecado porque son su forma de divertirse y, por supuesto, se niega la existencia del pobre, así como de los lugares que frecuenta, porque dichos lugares no llenan sus expectativas; y si no niega aquellos lugares, evita transitar por ellos, a menos que lo haga cuando nadie puede verlo y criticarlo. Por eso, el hombre rico niega la ciudad real y habita la ideal. En cambio, cuando se trata del proletario, cada día aparece un nuevo motivo por el cual luchar: las mujeres, la justicia y equidad social, el trabajo bien remunerado, entre otros. Sabe que no puede habitar un espacio privado, porque no puede pagarlo; entonces acude a los lugares públicos y la calle se convierte en su hogar. Está consciente de cuál es la ciudad real y, a la vez, expone su propio ideal de ciudad a través de sus pensamientos. Quito siempre tendrá dos caras: Norte y Sur. El manto de la virgen y su espalda.

Como una segunda conclusión, la narrativa de Salvador nos presenta un apego hacia ciertas obras y autores, que en algunas ocasiones se muestra abiertamente, por ejemplo en “El amante de las manos”, en la que el autor realiza un homenaje al Marqués de Sade y lo cita al final del relato, en un paréntesis: « (Ha cruzado por el aire la sombra del Marqués de Sade)» (Salvador) y en otras se encuentra implícito. En el caso de los cuentos en que la referencia se encuentra implícita, podemos pensar en los autores Gioachino Rossini, quien compuso la ópera *El barbero de Sevilla*, como referente en el cuento “La navaja”; y Rubén Darío, autor del libro *Prosas Profanas*, en el que describe minuciosamente a la virgen y la hetaira, como referente de “Las linternas de los autos” y “Póker de Ventanas”.



Recomendaciones

Se recomienda el presente análisis para ampliar la lectura acerca de Salvador y tomarlo como referente para futuros análisis literarios y/o semióticos.

Fomentar la lectura crítica de los relatos de Salvador, puesto que existen pocos estudios en el país sobre su obra.

Incursionar más a profundidad en la obra del autor para comprender el imaginario del Ecuador en las décadas de 1920 y 1930.

Abordar a Salvador desde la perspectiva del psicoanálisis, sobre todo en su libro *Esquema Sexual* para comprender de mejor manera esta disciplina y aplicarla al análisis narrativo en estudios posteriores.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. La gran literatura ecuatoriana del 30. Quito: El Conejo, 1984.
- Arte y Símbolos. marzo de 2014. 08 de enero de 2016
<<http://arteysimbolos.blogspot.com/2014/03/manos.html>>.
- Augé, Marc. Los No Lugares Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Bachelard, Gastón. La Poética Del Espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Balseca, Fernando. «Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas.» Cabrera, Carlos Arcos. Sociedad, cultura y literatura. Quito: FLACSO Ecuador, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Barrena, Sara. «Universidad de Navarra.» 7 de abril de 2005. Universidad de Navarra. 22 de abril de 2016 <<http://www.unav.es/gep/lconolndiceSimbolo.html>>.
- Calvo, Ingrid. Proyectacolor. s.f. 03 de marzo de 2016
<<http://www.proyectacolor.cl/significados-del-color/semiotica-del-color/>>.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1988.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- Fernández, María del Carmen. El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30. Quito: Libri Mundi, 1991.
- Herrera Manuel, Soriano Rosa. «La teoría de la acción social en Erving Goffman.» Papers (2004): 59-79.
- Herrero, Javier. «Fin de Siglo y Modernismo: La virgen y la hetaira.» Revista Iberoamericana (1980): 31-50.
- Laplanche, Jean y Pontalis Jean Bertrand. Diccionario del Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Llovet, Jordi. Lecciones de Literatura Universal. Barcelona: Cátedra, 2012.
- Manzoni, Celina. Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.
- Pöppel, Hubert. Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. . Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Robles, Humberto. «La noción de Vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918 – 1934).» Revista Iberoamericana (1988): 649, 650, 661, 662.



- Saítta, Sylvia. «Ciudades Revisitadas.» Revista de Literaturas Modernas: Los espacios de la Literatura (2004): 135 - 149.
- Salvador, Humberto. La navaja y otros cuentos. Quito: Libresa, 1994.
- Serrano, Raúl. En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Studio, Illusion. «Psicología del color.» 2015. Psicología del color. 22 de abril de 2016 <www.psicologiadelcolor.es>.
- Torre, Guillermo de. Historia de las Literaturas de Vanguardia. Madrid: Visor Libros, 2001.
- Tunk, Edward Von. Historia Universal de la Literatura. Madrid: Ediciones Castilla, 1964.
- Vertov, Dziga. El Cine Ojo. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.
- Villalobos, Iván. «La noción de Intertextualidad en Kristeva y Barthes.» Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica (2003): 137 - 145.
- Villavicencio, Manuel. Ciudad Tomada y ciudad ausente: Los paradigmas del imaginario urbano en la narrativa latinoamericana. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, 2011.
- . Ciudad, palimpsesto e ironía: Las voces subterráneas en la narrativa de Jorge Dávila Vázquez. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla", 2002.
- Warley, Jorge. Entre semióticas. Bosque de signos, animales simbólicos. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Zavala, Lauro. «Cine y Literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones.» Razón y Palabra (2010): 1 - 14.
- . «Cine y Literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones.» Razón y Palabra (2010): 1-14.