


03

UV Universidad
Verdad 88

METAFICCIÓN, HORROR E IDENTIDAD FRACTURADA EN DOS CUENTOS DE LUIS AGUILAR MONSALVE

Metafiction, Horror and Fractured Identity in Two Stories by Luis Aguilar Monsalve

 **Víctor Daniel Rogers**, Wabash College (USA)
(rogersd@wabash.edu) (<https://orcid.org/0009-0001-3284-1029>)

Resumen

El presente artículo examina dos cuentos de *La otra cara del tiempo* (2001) de Luis Aguilar Monsalve, escritor cuencano, cuya obra ocupa un lugar importante dentro de la narrativa ecuatoriana contemporánea: «Imágenes» y «Escombros de humo». Aunque distintos en su arquitectura narrativa, los dos textos comparten una mecánica común: construyen las expectativas genéricas del lector para luego demolerlas de forma sistemática; proponen cadenas causales que nunca se cumplen y terminan con imágenes que resisten cualquier interpretación unívoca. El análisis parte del concepto de metaficción desarrollado por Robert Spire en *Beyond the Metafictional Mode* (1984) y del marco sociológico de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) para examinar la posición que ocupa la obra de Aguilar Monsalve dentro del campo literario ecuatoriano y describir cómo estos textos subvierten las convenciones del género desde adentro, usando sus propias herramientas para socavarlas. Se argumenta que «Imágenes» produce un horror epistemológico centrado en la fractura del yo, mientras que «Escombros de humo» añade una reflexión metaficcional explícita sobre el acto de escribir y sus consecuencias. Leídos en conjunto, los dos cuentos constituyen una meditación sobre la imposibilidad del sentido y la inestabilidad radical de la identidad en la narrativa ecuatoriana de fines del siglo XX.

Abstract

This article examines two short stories from *La otra cara del tiempo* (2001) by Luis Aguilar Monsalve, a writer from Cuenca whose work occupies an important place within contemporary Ecuadorian narrative: «Imágenes» and «Escombros de humo». Although distinct in their narrative architecture, both texts share a common mechanism: they carefully construct the reader's generic expectations only to systematically demolish them; they propose causal chains that are never fulfilled and end with images that resist any univocal interpretation. The analysis draws on the concept of metafiction developed by Robert Spire in *Beyond the Metafictional Mode* (1984) and the sociological framework of Pierre Bourdieu in *The Rules of Art* (1995) to examine the position occupied by Aguilar Monsalve's work within the Ecuadorian literary field and to describe how these texts subvert generic conventions from within, using their own tools to undermine them. It is argued that «Imágenes» produces an epistemological horror centered on the fracture of the self, while «Escombros de humo» adds an explicit metafictional reflection on the act of writing and its consequences. Read together, the two stories constitute a meditation on the impossibility of meaning and the radical instability of identity in the Ecuadorian narrative of the late twentieth century.

Palabras clave

Aguilar Monsalve; metaficción; narrativa ecuatoriana; identidad; posmodernismo; horror epistemológico.

Keywords

Aguilar Monsalve; metafiction; Ecuadorian narrative; identity; postmodernism; epistemological horror.

1.

Introducción

La narrativa ecuatoriana del siglo XX estuvo dominada durante décadas por el imperativo del verismo. José de la Cuadra, figura central del Grupo de Guayaquil, lo formuló como programa: «la realidad y nada más que la realidad» (citada por Rodríguez Pappe, 2025, p. 12). Gallegos Lara encarnó ese programa con la mayor consecuencia de todos: en *Las cruces sobre el agua* (1946), la realidad social no solo es el único material sino que produce, precisamente, un desenlace legible, cruces que flotan en el agua como señal reconocible de lo que ocurrió y de lo que significó. Solange Rodríguez Pappe, en su ensayo introductorio a *La irrealidad y nada más que la irrealidad* (2025), invierte deliberadamente ese lema para nombrar una contratradición que ha operado en paralelo al canon realista ecuatoriano: una corriente de textos que eligieron el registro de la imaginación como un episteme diferente al del arte comprometido con el verismo, buscando «salir de las representaciones literales del mundo» para alcanzar «universos inesperados, sorprendentes y desestabilizadores» (Rodríguez Pappe, 2025, p. 6). El presente artículo se ocupa de un narrador que pertenece a ese campo de tensiones, pero que no se inscribe fácilmente en ninguno de sus dos polos: Luis Aguilar Monsalve, escritor cuencano cuya colección

La otra cara del tiempo (2001) opera dentro del registro realista para vaciarlo desde adentro, usando sus propias convenciones para hacer imposible el cierre del sentido. Difícil de ubicar, en términos de género, ya que sus textos demuestran toques tan distintos como la literatura sentimental, la tragedia, la sátira y la parodia.

Para comprender la posición que ocupa Aguilar Monsalve en este campo de tensiones, conviene seguir la cartografía que traza Rodríguez Pappe. Su ensayo documenta que el Ecuador cuenta con una tradición sostenida de narrativa de la irrealidad, que se remonta al siglo XIX y que ha corrido en paralelo a la narrativa comprometida, sin ser reconocida por el canon crítico dominante. En los últimos treinta años de esa tradición, la genealogía que Rodríguez Pappe describe incluye desde las experimentaciones de Abdón Ubidia y Gilda Holst hasta las propuestas contemporáneas de Mónica Ojeda y la propia Rodríguez Pappe, pasando por una generación intermedia que asumió la autorreferencia, lo fantástico y lo insólito como instrumentos críticos. Lo que esta genealogía pone en evidencia es que la elección del modo no mimético en el Ecuador no ha sido nunca un gesto de evasión: ha sido, consistentemente, una forma de incidir sobre la conciencia del lector desde un ángulo que el realismo no puede alcanzar. Raúl Vallejo (1999), en su introducción al *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, describe la transformación que experimentó la narrativa ecuatoriana a partir de los años ochenta: una nueva generación de escritores asumió el desafío de la creación, desde la disección del texto mismo, alejándose de las discusiones ideológicas que habían dominado la narrativa anterior. Los dos cuentos de Aguilar Monsalve que aquí se estudian emergen exactamente en dicho momento de transición, pero su modo de habitarlo es singular: no son exactamente narrativa de la irrealidad en el sentido de Rodríguez Pappe (no proponen mundos insólitos ni eligen el registro fantástico como marco), ni son verismo en el sentido del Grupo de Guayaquil. Son textos que parten de la superficie del realismo para hacer imposible la coherencia que el realismo promete.

Ese territorio entre los dos polos, que no pertenece íntegramente a ninguno de ellos, es el que este artículo propone denominar horror epistemológico.

La metaficción, como término en sí, fue acuñado por William H. Gass en 1970 (en *Fiction and the Figures of Life*), heredando una constelación conceptual previa que incluye el metalenguaje de Jakobson (1959), la metaliteratura de Barthes (1959) y el metateatro de Abel (1963); sin embargo, el concepto de metaficción tiene una historia crítica cuya consolidación internacional se sitúa en la década de 1980, cuando aparecieron los estudios teóricos que todavía hoy definen el campo. Patricia Waugh, en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), estableció la definición que sigue siendo el punto de partida de la discusión: la metaficción es aquella escritura ficcional que, de forma consciente y sistemática, llama la atención sobre su propia condición de artificio, planteando preguntas sobre la relación entre ficción y realidad y ofreciendo, al mismo tiempo, una crítica implícita de sus propios métodos de construcción (Waugh, 1984, p. 2). Ese mismo año, Robert Spire publicó *Beyond the Metafictional Mode* (1984), que trasladó el debate al contexto de la novela española contemporánea, distinguiendo entre la literatura mimética, que apunta hacia un mundo exterior al texto y la metaficcional, que convierte el acto narrativo mismo en su propio referente. Complementariamente, Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980; reimpr. 2013), articuló la paradoja central del fenómeno: el lector de un texto metaficcional es, al mismo tiempo, co-creador de ese texto y sujeto distanciado de sí por la propia autorreferencia que lo constituye (Hutcheon, 2013, p. xi). Esta tríada teórica, Waugh, Spire y Hutcheon, forma el núcleo de cualquier aproximación rigurosa al modo metaficcional en la narrativa occidental de las últimas décadas del siglo XX. La reflexión sobre la metaficción en el ámbito latinoamericano ha continuado productivamente: Paredes (2025), en un estudio publicado en *Kipus* sobre *A hora da estrela de Lispector*, demuestra que la categoría sigue siendo operativa para leer narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX cuando se la conecta con la noción de literatura posautónoma, y confirma que la metaficción opera como «reflexión, en contextos literarios, sobre los elementos con los que se escribirá la obra» (p. 113), convirtiendo la narración en pura performatividad: exactamente lo que Aguilar Monsalve ejecuta en «Escombros de humo» cuando introduce al cuentista ficticio que destruye el texto que acabamos de leer.

En el ámbito hispanoamericano, la metaficción encontró su expresión más intensa en la obra de Jorge Luis Borges, cuyas *Ficciones* (1944) inauguraron la genealogía del cuento como artefacto autoconsciente que reconoce su propia condición textual. Miguel de Unamuno y su novela *Niebla* (1914) es el referente canónico de la tradición española de la autorreferencia narrativa. En el Ecuador, la autorreferencia narrativa tiene una genealogía propia que la crítica reciente ha comenzado a reconstruir con mayor rigor: Álvaro Alemán (2020), en un estudio publicado en *Kipus* sobre la novela gráfica ecuatoriana y el modo metaficcional, ha demostrado que la metanarrativa es rastreable en la literatura nacional desde Pablo Palacio en 1927 y que cada intento de establecer un origen para la narrativa ecuatoriana vuelve a encontrar, en ese origen, un relato sobre el relato. Esta genealogía profunda da contexto a la observación de Rodríguez Pappé (2025, p. 6) sobre los textos ecuatorianos que «complican las convenciones lógico/racionales» sin declararse fantásticos: textos que, como los de Aguilar Monsalve, usan la superficie del relato convencional para dismantelar desde adentro los supuestos sobre los que ese relato descansa.

En cuanto al estado de la cuestión, la obra de Aguilar Monsalve ha recibido atención crítica, tanto desde la perspectiva ecuatorianista como desde los estudios literarios hispanoamericanos, y conviene precisar cómo el presente artículo se inscribe y se diferencia dentro de ese conjunto. El autor de estas páginas ha examinado anteriormente la narrativa de Aguilar Monsalve en un ensayo publicado en el volumen colectivo editado por Tarco Carrera (Rogers, 2016), donde se argumenta que el mundo narrativo del autor puede caracterizarse como post-cosmopolita, centrado en el descubrimiento de una subjetividad sometida a presiones sociales que la desestabilizan desde adentro; ese análisis se concentra en la dimensión temática de la extrañeza y la marginalidad. El presente artículo parte del mismo diagnóstico, pero lo desplaza: en lugar de examinar qué representa la narrativa de Aguilar Monsalve, se pregunta cómo la produce, esto es, mediante qué mecanismos formales construye y destruye, sistemáticamente, las expectativas del lector, hasta hacer imposible el cierre del sentido.

Los trabajos de Manuel F. Medina constituyen los antecedentes críticos más directos del presente análisis. En el ensayo publicado en el mismo

volumen de Tarco Carrera, Medina (2016) examina el deseo narrativo en la ficción de Aguilar Monsalve: demuestra que los textos activan en el lector una expectativa de coherencia final y orientan la lectura hacia la resolución, y describe los mecanismos mediante los cuales esa orientación se produce. Esta noción de deseo narrativo (en la tradición de Peter Brooks) es el antecedente conceptual más cercano a lo que el presente artículo llama “trampa narrativa”; la diferencia es de énfasis: Medina estudia la activación del deseo, mientras que aquí el análisis se concentra en la sistemática destrucción de ese deseo y en el efecto epistemológico que esa destrucción produce en el lector, efecto que el artículo denomina horror epistemológico. Por su parte, Medina (2020) ha examinado *La otra cara del tiempo* desde la perspectiva del espacio urbano y la imaginería posmoderna en *Kipus*, describiendo cómo la construcción del simulacro baudrillardiano organiza la representación del entorno en los cuentos del volumen; ese análisis es especialmente relevante para «Escombros de humo», cuyo café es un espacio de simulacro sostenido. En un trabajo posterior, Medina (2023) ha extendido su interés por la narrativa ecuatoriana contemporánea al estudio de Solange Rodríguez Pappe, argumentando que la narrativa ecuatoriana de mayor ambición formal opera en «espacios intermedios de los esquemas de contar» (p. 142) para resistir la tradición, mientras se nutre de sus logros; esa descripción es estructuralmente similar a lo que el presente análisis observa en Aguilar Monsalve, aunque el corpus y el registro sean distintos. El presente artículo dialoga con los tres trabajos de Medina al concentrarse no en la activación del deseo ni en la representación espacial sino en los procedimientos de clausura fallida del sentido en dos cuentos específicos: lo que Medina describe como el punto de llegada (la orientación hacia la coherencia, el simulacro urbano) es aquí el punto de partida para examinar qué ocurre cuando esa coherencia prometida se retira.

Alicia Ortega Caicedo (2022), en su presentación al dossier sobre la novela ecuatoriana en *Kipus*, subraya que el campo literario ecuatoriano de los últimos treinta años se caracteriza por una empatía afectiva entre textos y lectores, que ha hecho posible la emergencia de comunidades lectoras comprometidas con las apuestas formales más exigentes, lo cual sitúa a colecciones como *La otra cara del tiempo* en un horizonte de recepción preciso. Silvia Beatriz Fernández (2024), en un estudio publicado en *Kipus* sobre el gótico andino

de Mónica Ojeda, ha precisado los términos en que la narrativa ecuatoriana más reciente se ha distanciado de las convenciones heredadas del canon regional, describiendo una operación de subversión que parte de los modelos establecidos para alterarlos desde adentro: esa descripción es pertinente como contraste, porque la estrategia de Aguilar Monsalve en 2001 anticipa ese movimiento sin pertenecer al registro fantástico que caracteriza a la generación posterior. Iván Rodrigo-Mendizábal (2023), por su parte, ha documentado en *Kipus* cómo Demetrio Aguilera Malta, otro narrador del Grupo de Guayaquil, hibridó los géneros narrativos y experimentó con registros no miméticos mucho antes de que esa opción se volviera visible para la crítica; ese antecedente confirma que la tradición del Grupo de Guayaquil fue siempre más diversa de lo que el rótulo del verismo comprometido sugiere, y que Aguilar Monsalve se inscribe en esa diversidad antes que contradecirla. Pablo A. Martínez (2000), en un ensayo publicado en *Kipus* en los albores del siglo XXI, planteó, con precisión, la encrucijada que el cuento ecuatoriano enfrentaba entre la posmodernidad y la cultura popular, y describió ese territorio de tránsito como el espacio en que una nueva generación de narradores ecuatorianos comenzaba a asumir sus propias apuestas estéticas. Y Rodríguez Pappe (2025), al documentar esa tradición paralela de la irrealidad, proporciona el mapa genealógico dentro del cual la posición de Aguilar Monsalve adquiere su perfil más nítido: la de un narrador que no elige la irrealidad declarada ni el realismo comprometido, sino la zona de máxima inestabilidad entre ambos, donde el relato realista se convierte en su propio destructor.

El presente artículo examina dos de los cuentos más complejos de *La otra cara del tiempo*: «Imágenes» y «Escombros de humo». Aunque distintos en su arquitectura narrativa, los dos textos comparten una mecánica común. Ambos construyen las expectativas del lector para luego destruirlas de forma sistemática. Los dos proponen cadenas causales que nunca se cumplen y terminan con imágenes que resisten cualquier interpretación unívoca. En este sentido son, como diría Robert Spires (1984) en *Beyond the Metafictional Mode*, textos literarios que hacen hincapié en su propio estatus como literatura, textos que tienen como referencia el acto narrativo mismo en vez de apuntar al lector hacia un mundo afuera del texto. Lo que los une, además de su posición dentro de la misma colección, es su negativa compartida a ofrecer el consuelo de una moraleja, y la precisión casi quirúrgica con que esa negativa se ejecuta.

Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* (1995), propone que la posición de un autor dentro del campo literario se define por las relaciones objetivas entre los agentes culturales y el conjunto de fuerzas que organizan el espacio de las posiciones disponibles: la consagración académica, el capital simbólico acumulado, la relación con las instituciones editoriales y la distancia respecto a los polos de mayor o menor autonomía estética. Aplicado al caso de Aguilar Monsalve, este marco permite describir con precisión la posición que ocupa *La otra cara del tiempo* dentro del campo literario ecuatoriano de 2001: la de un escritor cuencano que publica desde una editorial periférica respecto a Quito, con un capital simbólico consolidado en el contexto regional, pero no plenamente canonizado en el centro del campo nacional, y cuya ambición estética lo sitúa en el polo de mayor autonomía, es decir, en la posición de quien escribe para los escritores y los lectores capaces de reconocer las apuestas formales del texto. Raúl Vallejo (1999), en su introducción al *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, describe ese momento de transición con precisión: una nueva hornada de escritores irrumpe con sus obras como fruto del trabajo de los talleres literarios, asumiendo el desafío de creación desde la disección del texto, alejado de discusiones ideológicas no pertinentes al acto de la escritura de ficción. Salgado Jácome (2024), al reconstruir la trayectoria del poeta Francisco Torres Dávila en ese mismo ambiente de talleres literarios quiteños, documenta cuánto dependió esa generación del trabajo colectivo, de la ironía como instrumento crítico y del rechazo a cualquier pose institucional: la figura del escritor que abandona la escritura, que Salgado Jácome recupera como el gesto más radical de Torres Dávila, encuentra un eco preciso en el Ronald Shoemaker de «Escombros de humo», el escritor que destruye su cuento no como fracaso sino como acto de soberanía sobre el texto. En términos de Bourdieu (1995), esa nueva hornada ocupa una posición que desafía el polo heterónimo del campo, aquel que subordina la producción literaria a demandas extraestéticas, sin proponer en su lugar un programa alternativo: su subversión se ejerce desde adentro de las formas heredadas. Los cuentos de *La otra cara del tiempo* se sitúan en dicha zona de autonomía estética, y los dos textos que aquí se examinan son quizás los ejemplos más cabales de ese espacio fronterizo dentro del campo.

2.

Métodos

El presente trabajo utiliza una metodología de análisis textual cualitativa basada en el *close reading*, combinada con un marco teórico que integra la teoría de la metaficción y la sociología de la literatura. El corpus primario consiste en los dos cuentos mencionados, pertenecientes a *La otra cara del tiempo* (2001). El análisis se apoya, en primer lugar, en el concepto de metaficción desarrollado por Waugh (1984) y Spires (1984), quienes distinguen entre la literatura mimética que apunta hacia un mundo afuera del texto y la metaficcional, que tiene como referencia el acto narrativo mismo. En segundo lugar, se recurre al marco sociológico propuesto por Bourdieu (1995), que permite describir la posición que ocupa Aguilar Monsalve dentro del campo literario ecuatoriano y examinar la relación entre las apuestas formales de los textos y las condiciones de producción literaria en que se inscriben. El análisis dialoga con los trabajos previos de Medina (2016, 2020, 2023) sobre narrativa ecuatoriana contemporánea: el primero proporciona el marco del deseo narrativo como punto de partida teórico; el segundo, el análisis del espacio urbano como antecedente para la lectura de «Escombros de humo»; el tercero, una descripción de la poética de resistencia narrativa que permite situar a Aguilar Monsalve en un continuo crítico más amplio. El trabajo de Alemán (2020) sobre metaficción en la novela gráfica ecuatoriana aporta el contexto genealógico que acredita la profundidad histórica del modo autorreferencial en las letras nacionales. El estudio de Paredes (2025) sobre la metaficción en *Lispector* confirma, desde una perspectiva comparada latinoamericana, que la categoría sigue siendo operativa para describir textos que convierten la narración en su propio referente, lo cual sitúa a los cuentos de Aguilar Monsalve en un continuo teórico más amplio que el ecuatoriano. El presente artículo se diferencia de estos antecedentes al concentrarse en la destrucción sistemática de las expectativas narrativas y en el efecto epistemológico que esa destrucción produce, antes que en la activación del deseo, la representación espacial o la legitimación institucional del género.

El análisis procede en dos fases. La primera examina cada cuento por separado, prestando atención a su mecánica narrativa, su construcción de expectativas genéricas y su desenlace. La segunda fase los lee en conjunto, identificando los procedimientos compartidos y las diferencias de registro que los distinguen, con el fin de caracterizar la poética de Aguilar Monsalve en esta colección y situarla dentro de la cuentística ecuatoriana contemporánea.

3.

Resultados y discusión

«Imágenes»: la trampa de la expectativa y el horror del doble

Lo primero que hay que señalar sobre «Imágenes» es que el texto establece, desde las primeras líneas, ciertas expectativas muy concretas en el lector. Un narrador sin nombre que ha estado ausente de su hogar durante seis años recibe la noticia de que saldrá el viernes. Hoy es miércoles. Lo primero que piensa hacer es comunicárselo a su esposa, pero en el último momento decide no hacerlo, optando por sorprenderla. El mecanismo narrativo que se activa en ese instante es de una simplicidad aparente y una eficacia notable: el lector espera que se produzca el reencuentro familiar, espera averiguar algo sobre la identidad del narrador, espera descubrir las razones por las cuales la pareja se separó.

El texto opera las expectativas en, al menos, tres niveles simultáneos. En primer lugar, el lector espera que el reencuentro familiar se produzca. En segundo lugar, espera averiguar algo sobre la identidad del narrador: ¿quién es este hombre? ¿Por qué ha estado ausente seis años? El texto es deliberadamente evasivo al respecto, y esa evasión alimenta la curiosidad de manera productiva. En tercer lugar, el lector espera comprender las razones de la separación. La promesa

implícita de la narración es que todas estas preguntas encontrarán respuesta. En este sentido, el cuento describe ciertos efectos y propone ciertas causas que, al fin y al cabo, nunca se cumplen.

El narrador pasa buena parte del cuento imaginando el reencuentro con Susana, su esposa, y con su hijo Alex. La imaginación del regreso es de una precisión sensorial llamativa. Estaría vestida como siempre con falda ancha, una blusa de manga corta y zapatos blancos de lona, el cabello recogido en cola de caballo, al verle, empalidecería, se quedaría inmóvil y sus lágrimas mojarían el cuello de la camisa. Esta pequeña novela sentimental que el narrador se construye dentro del cuento opera a varios niveles a la vez. Por un lado, crea en el lector una empatía genuina con el personaje. Por otro, funciona como una trampa narrativa perfecta: la detallada certeza de lo imaginado prepara al lector para el golpe de efecto de lo que sucederá.

El narrador describe su espera con un vocabulario que paulatinamente deja de incumbir al registro sentimental y comienza a pertenecer a uno carcelario o judicial: «partí en medio de una lluvia perenne, sentía que llevaba una carga enorme, era como si unos gendarmes me obligaran y me empujaran a seguir con algo que no quería hacer» (Aguilar Monsalve, 2001, p. 31). Esta acumulación de imágenes no es casual. Aguilar Monsalve construye una ambigüedad deliberada sobre la naturaleza exacta de la ausencia del narrador, dejando sin responder la pregunta fundamental sobre su identidad.

Esta acumulación de imágenes no es casual. Aguilar Monsalve construye una ambigüedad deliberada sobre la naturaleza exacta de la ausencia del narrador, dejando sin responder la pregunta fundamental sobre su identidad. La acción avanza hacia el viernes, el día del regreso prometido: el narrador rodea la casa con sigilo, como ladrón en su propio hogar, y mira por la ventana trasera. Susana aparece como la recordaba, Alex llora sin control, pero junto a ellos hay un hombre de su misma estatura que discute con la esposa. La geometría emocional del cuadro es la de una pareja en conflicto doméstico, no la de una mujer que aguarda a su marido ausente.

Cuando el narrador rompe la rama de cerezo que le impedía ver el rostro del hombre, descubre que ese hombre es él mismo. En la mano derecha tenía la

daga. El cuento termina ahí, sin explicación, sin clave interpretativa. Spires (1984) señala que la metaficción abarca más que la simple autorreferencia: el texto literario que hace hincapié en su propia textualidad, en su propio estatus como literatura, es metaficcional. En vez de apuntar al lector hacia un mundo afuera del texto, la metaficción envuelve al lector en el acto creativo. Es exactamente lo que ocurre aquí. El cuento comienza de una forma más *readerly*, para usar la distinción de Barthes (1974), y termina de una más *writerly*: abierta, inestable, demandante. El sujeto que regresa no encuentra al otro amenazante: se encuentra a sí mismo como amenaza. La identidad no se recupera; se fragmenta hasta volverse irreconocible.

«Escombros de humo»: el deseo frustrado y la destrucción del texto

«Escombros de humo» opera una mecánica narrativa distinta, pero igualmente calculada. Si «Imágenes» construye su trampa a través de la promesa del reencuentro íntimo y familiar, «Escombros de humo» lo hace a través del encuentro erótico y su promesa de renovación. Los dos cuentos son, en cierto sentido, variaciones sobre el mismo tema: la imposibilidad de acceder a lo que se desea, y la revelación tardía y brutal de que el deseo mismo era una ficción.

El personaje central, Felipe, cumple treinta años el sábado 30 de enero de 1983. Quiere que ese día sea distinto, quiere escapar de la rutina. El cuento comienza, como «Imágenes», con una escena de preparación minuciosa: Felipe se afeita, se ducha, sale a la lluvia con su paraguas negro y su impermeable crema. Esta atención al detalle físico, casi fotográfica, establece desde el principio una autoridad narrativa que el cuento va a explotar y luego traicionar. El narrador que reporta estos detalles parece saber todo sobre su personaje y parece estar en posición de garantizar que lo que ve es lo que es.

El lugar adonde Felipe se dirige es el café «El gato del misterio». La elección del nombre no es casual. El misterio, desde el principio, es parte constitutiva del espacio diegético. Felipe llega, no hay mesas, se mueve de un lado para otro sin éxito, hasta que de repente una mujer vestida de negro acompañada por un hombre elegante, vestido de gris, abandona una mesa. Esa pareja va a resultar ser uno de los núcleos

semióticos del cuento. ¿Será el destino o el ensueño que juega al son del misterio e impone un nubarrón de duda, de cinta aterciopelada en una máquina que arma relaciones y cercena cariños? La pregunta retórica del narrador no es ornamental: anticipa la estructura circular y frustrante del relato.

En un rincón del café, una mujer vestida de negro está sola y además bebiendo champaña. Felipe le envía una nota atrevida. La respuesta acota un simple «Ven». Lleno de júbilo, Felipe abandona su espacio. La respuesta monosilábica tiene la fuerza de una promesa absoluta: viene a significar no solo la aceptación de la invitación sino también la posibilidad de la noche distinta que Felipe ha estado buscando.

Al dirigirse ansioso donde ella está, Felipe recuerda por alguna razón el cuadro que tiene en su habitación, lleno de árboles y con un camino que se bifurca. La imagen del camino bifurcado es un intertexto que el lector atento reconocerá; pero Aguilar Monsalve no lo usa de manera ornamental. En el cuadro, los árboles y el sendero tienen armonía y poseen un espíritu de ensamblaje fortaleciente. Las personas, en cambio, no. Felipe sabe que es un ente ficticio saturado en este ambiente de humo, y eso le basta. La lucidez del personaje sobre su propia condición ficcional es uno de los momentos metaficcionales más explícitos del cuento y uno de los más sorprendentes: Felipe se reconoce como construcción narrativa dentro del propio texto que lo narra.

El acercamiento físico de Felipe a la mujer de negro produce una de las escenas más perturbadoras de la colección. Al observar a la mujer que cada vez está más cerca, esta va adquiriendo bigotes largos y plateados. Los ojos se entrecierran dejando correr una luz melosa y le parece escuchar un ronroneo que acaricia. La mujer se transforma, ante los ojos de Felipe y del lector, en algo que no es del todo humano: la referencia al ronroneo y a los bigotes plateados convierte al objeto del deseo en un ser felino, mitad mujer mitad gata, que opera en un registro entre lo erótico y lo fantástico. Esta transformación sugiere que el deseo de Felipe no tiene un objeto real: proyecta sobre cualquier mujer que se le acerque los rasgos de una figura cuya naturaleza exacta el cuento no precisa.

La conversación se produce, beben juntos, y para Felipe la noche ya es diferente. Pero en ese momento un hombre elegante vestido de gris se les aproxima. Dice dos simples palabras: «¿Estás lista?». «Sí», le responde ella. Se coloca el guante, recoge su pequeño bolso de noche y se marcha sin siquiera despedirse. La frustración es total. Y es cuando se produce el giro más perturbador: Felipe acaba de darse cuenta de que la pareja que sale es la misma que vio cuando entró al club. El círculo se cierra. La noche que iba a ser distinta ha producido exactamente lo mismo que habría producido cualquier otra noche.

El giro más sorprendente del cuento, sin embargo, aún está por venir. El párrafo final introduce a Ronald Shoemaker, el cuentista de origen inglés, que se acerca a la ventana y mira a la calle. Sigue lloviendo a cántaros. Levanta el visillo amarillento de randa, en actitud mecánica. Decide no salir. Regresa a su escritorio y resuelve dejar la última hoja inconclusa en la máquina de escribir pero, en un impulso, se deshace del cuento. La aparición repentina de Shoemaker produce un efecto de desorientación radical. La respuesta implícita es que es el autor ficticio de lo que acabamos de leer: Felipe, la mujer de negro, el café «El gato del misterio», la nota, el «Ven», todo era el cuento que Shoemaker acaba de destruir.

Este movimiento metaficcional es el más audaz de la colección. Al introducir a Shoemaker en el último párrafo y revelar que el cuento que hemos leído era un cuento dentro del cuento, Aguilar Monsalve plantea una pregunta que el texto no puede responder: ¿qué estatus tiene lo que hemos leído? Si el cuento ha sido destruido, ¿cómo es que lo hemos leído? La paradoja es deliberada. El texto que nos presenta la destrucción del texto es, él mismo, el texto destruido. Es una estructura que recuerda, como señalaría Spires (1984), los dibujos de Escher o la famosa botella de Klein, donde el mundo se invierte, irreductible a toda razón.

Lectura comparada: procedimientos compartidos y diferencias de registro

Leídos en conjunto, «Imágenes» y «Escombros de humo» revelan, con claridad, los procedimientos centrales de la poética de Aguilar Monsalve en *La otra cara del tiempo*. Los dos cuentos comparten una estructura tripartita: la construcción cuidadosa de la expectativa, la frustración sistemática de esa

expectativa, y el desenlace que cancela cualquier posibilidad de cierre interpretativo. Los dos producen lo que se puede llamar horror epistemológico: no el horror de lo que se ve, sino el horror de no poder saber qué significa lo que se acaba de ver. A diferencia de la narrativa ecuatoriana de aparecidos que Robalino (2021) examina en *Kipus*, donde la alegoría moralizante con frecuencia clausura la experiencia sobrenatural y orienta su significación hacia una lección moral, los cuentos de Aguilar Monsalve niegan sistemáticamente esa clausura: lo que queda al final no es una lección sino una imposibilidad. Esta negativa se vuelve aún más evidente cuando se contrasta con la épica de conciencia colectiva que el mismo Robalino (2024) analiza en *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara: allí los personajes atraviesan un claroscuro de pobreza y represión, pero la memoria histórica proporciona al menos la forma de un desenlace, las cruces que flotan en el agua como signo reconocible de lo que ocurrió. En Aguilar Monsalve no hay cruces ni agua: solo la imagen final que resiste a cualquier interpretación.

Pero los dos cuentos difieren en el registro en que operan ese procedimiento. «Imágenes» trabaja en el registro íntimo y familiar: el amor conyugal, la paternidad, el regreso al hogar. «Escombros de humo» trabaja en un registro más urbano y mundano: el deseo erótico, el encuentro casual en un café, la noche que podría ser diferente. Esta diferencia de registro produce también una diferencia de tono: «Imágenes» termina con una imagen que convoca el horror existencial más profundo (el propio yo como amenaza, la identidad desdoblada en una figura que porta la daga), mientras que «Escombros de humo» termina con una imagen más cotidiana, pero igualmente perturbadora: el escritor que destruye su cuento, el gesto de quien decide que la historia no puede terminarse o que no vale la pena terminarla. Pese a esa diferencia de registro, los dos textos comparten lo que Medina (2023) denomina, en su análisis de la narrativa de Rodríguez Pappe, una «estética de resistencia» (p. 143): la de los textos que se instalan en los espacios intermedios de los esquemas de contar, para resistir la tradición, mientras se nutren de sus logros. Lo que distingue a Aguilar Monsalve dentro de esa continuidad es que su resistencia no propone una alternativa declarada sino que trabaja sobre el vacío mismo: no hay otro esquema que ofrezca, solo la imposibilidad del que destruye.

Es útil, en este contexto, precisar la posición que ocupan estos cuentos en términos del campo literario ecuatoriano, siguiendo el marco de Bourdieu (1995). El campo literario se organiza en torno a dos polos en tensión permanente: el polo de producción restringida, orientado por principios de autonomía estética y destinado a los pares productores, y el polo de gran producción, orientado por la demanda externa y las lógicas comerciales o ideológicas del campo del poder. Los cuentos de Aguilar Monsalve se sitúan con claridad en el polo de producción restringida: su capital simbólico no se mide por la circulación masiva sino por la densidad de sus apuestas formales y por la exigencia que imponen al lector. Ahora bien, dentro de ese polo, la posición de Aguilar Monsalve es la de quien subvierte las convenciones heredadas de la narrativa del compromiso social sin proponer en su lugar un programa estético alternativo codificado: su estrategia de posicionamiento es la de la subversión desde adentro, usando las herramientas del relato convencional para desmantelarlo con precisión. Dicha posición liminal dentro del campo explica, tanto la dificultad de clasificar su obra en términos de género como la exactitud casi quirúrgica con que sus cuentos ejecutan la demolición de las expectativas del lector.

La dimensión posmoderna de los dos cuentos merece un comentario adicional. Ambos textos son muy posmodernos; pero, también, en el sentido más preciso del término, sediciosos. La calificación de posmoderno puede funcionar como una neutralización: puede ser una manera de decir que un texto es interesante formalmente pero irrelevante políticamente. Los cuentos de Aguilar Monsalve no se prestan a esa neutralización. En «Imágenes», la subversión del relato del reencuentro tiene una dimensión ideológica precisa: al negar las afirmaciones que el relato de regreso hace sobre la coherencia del yo y la posibilidad de reparar los vínculos rotos, el cuento cuestiona las estructuras de sentido más profundas que esas expectativas sostienen. En «Escombros de humo», la revelación final cancela retroactivamente el estatus de lo narrado, e instala una indeterminación radical sobre si lo que hemos leído ocurrió o era solo la imaginación de un cuentista que nunca salió de su cuarto porque llovía a cántaros. La subversión del régimen de verdad narrativa en Aguilar Monsalve enlaza con una tradición ecuatoriana que Ponce Cordero (2016), en *Kipus*, rastrea desde Pablo Palacio: la de los textos que cuestionan no solo sus referentes sino los mecanismos mismos de su propia construcción de autoridad, una tradición

en la que «lo anormal» y «lo aberrante» no describen fallos éticos sino operaciones epistemológicas que desestabilizan la pretensión de cualquier narración, de acceder a la verdad. Que esa tradición tiene raíces en el propio Grupo de Guayaquil es algo que Rodrigo-Mendizábal (2023) ha documentado al demostrar que Aguilera Malta experimentó con géneros no miméticos desde mediados del siglo XX, lo cual confirma que la hibridación genérica y la subversión del realismo desde adentro son gestos que la narrativa ecuatoriana ha practicado de forma intermitente y sostenida, antes de que la crítica los reconociera como tales.

4.

Conclusiones

«Imágenes» y «Escombros de humo» demuestran que Aguilar Monsalve es un narrador que entiende los usos del lenguaje como un medio artístico para representar y articular una sensibilidad estética profunda. Su narrativa, difícil de ubicar en categorías tradicionales, se dedica a una exploración de lo inefable, lo indecible. El análisis de los dos textos revela tres conclusiones principales.

En primer lugar, los dos cuentos operan una mecánica de trampa narrativa que es, al mismo tiempo, una reflexión sobre los mecanismos de la narrativa misma. No son simplemente cuentos que frustran las expectativas del lector: son cuentos que hacen visible el proceso de construcción y demolición de esas expectativas, convirtiéndolo en el verdadero asunto del texto. En este sentido, confirman y amplían el concepto de metaficción desarrollado por Spires (1984) en el contexto de la literatura hispánica, y se relacionan con una categoría que Rodríguez Pappé (2025) denomina «narrativa de la irrealidad» para describir los textos ecuatorianos que optan por complicar «las convenciones lógico/racionales» del relato; sin embargo, la posición de Aguilar Monsalve dentro de esa categoría es oblicua: no elige la irrealidad como registro explícito sino que

la genera como efecto de una destrucción sistemática de las expectativas realistas. Ese desplazamiento, de la irrealidad como elección de género a la irrealidad como consecuencia formal del fracaso del realismo, es la contribución más específica de estos dos cuentos al campo que Rodríguez Pappe mapea.

En segundo lugar, lo que estos textos producen no es el horror fantástico convencional sino un horror epistemológico: la imposibilidad de cerrar el sentido, de incorporar lo ocurrido a ningún esquema conocido de significación. Esa imposibilidad, planteada con la economía y la precisión que caracterizan la escritura de Aguilar Monsalve, es lo que hace de estos textos dos de los más inquietantes y más logrados de su obra. El horror epistemológico se distingue del horror metafísico que Roas (2011) describe como propio de la narrativa fantástica contemporánea: donde el horror metafísico interroga la naturaleza de lo real (¿es el mundo lo que creíamos?), el horror epistemológico interroga los mecanismos mismos con que el lector construye el sentido de lo narrado. No es que el mundo del cuento resulte anormal, sino que las operaciones cognitivas del lector resultan radicalmente inoperantes ante él.

En tercer lugar, leídos en el contexto de la narrativa ecuatoriana contemporánea y del marco propuesto por Bourdieu (1995), los dos cuentos representan una posición de alta autonomía estética dentro del campo literario: textos que operan en el polo de producción restringida, que desafían las convenciones heredadas, sin proponer un programa alternativo codificado, que subvierten desde adentro y que hacen de la inestabilidad misma su territorio. Dicha posición liminal que estos textos ocupan en términos formales tiene un correlato preciso en el mapa que Rodríguez Pappe (2025) traza para la narrativa ecuatoriana de las últimas tres décadas: entre el verismo comprometido del Grupo de Guayaquil y la irrealidad declarada de la tradición que ella documenta, existe una zona intermedia de textos que no eligen ninguno de los dos registros sino que los ponen en tensión. Es en esa zona donde habita la poética de Aguilar Monsalve, y es esa zona la que el presente artículo ha intentado caracterizar con precisión. Fernández (2024) describe para el gótico andino de Ojeda una operación análoga de subversión desde dentro de los modelos heredados; la diferencia es de registro y de generación: Aguilar Monsalve ejecuta ese movimiento en 2001, antes de que la crítica ecuatoriana lo nombrase como tendencia, lo cual confirma que

la zona de inestabilidad formal entre el verismo y la irrealidad ha sido un territorio habitable, aunque difícilmente visible, durante al menos dos décadas. Rodríguez Pappe escribe, al cierre de su ensayo, que la crisis no inhibe la imaginación ecuatoriana sino que la potencia (Rodríguez Pappe, 2025, p. 38); la poética de Aguilar Monsalve confirma esa observación, pero la radicaliza: en estos dos cuentos, lo que la crisis potencia no es la imaginación de otros mundos posibles sino la imaginación del colapso de este, la exploración de lo que ocurre cuando el sentido prometido se retira y el lector se queda solo frente a una imagen que resiste dicha interpretación. El humo que intitula el segundo cuento y la bruma que recorre toda la obra de Aguilar Monsalve son la metáfora exacta para lo que estos textos hacen: no niegan el mundo visible, pero insisten en que lo que está al otro lado de esa niebla es tan real, y tan inalcanzable, como todo lo demás.

Referencias

- Abel, Lionel. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang.
- Alemán, Á. (2020). «Metaficción y novela gráfica ecuatoriana: el caso de El ejército de los tiburones martillo (2019) de Fabián Patinho». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (47), 37-54. <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.2>
- Aguilar Monsalve, L. A. (1999). *El umbral del silencio* (2ª ed.). Editorial Libresa.
- Aguilar Monsalve, L. A. (2001). *La otra cara del tiempo*. Editorial Letramía.
- Aguilar Monsalve, L. A. (2004). «La narrativa ecuatoriana contemporánea a partir de la década de 1970». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (17), 55-68. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/5075>
- Balladares, M. A. (2018). «Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en Antropofaguitas de Gabriela Ponce Padilla». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (44), 81-95. <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.5>
- Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Trad.). Hill and Wang.
- Borges, Jorge Luis. 1944. *Ficciones (1935-1944)*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Anagrama.
- Fernández, S. B. (2024). «Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (56), 17-29. <https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.2>
- Gallegos Lara, Joaquín. 2017. *Las cruces sobre el agua*. Introducción de Bolívar Lucio Naranjo. Guayaquil: Publicaciones Ariel.
- Gass, William H. 1970. *Fiction and the Figures of Life*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Hutcheon, L. (2013). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press. (Obra original publicada en 1980)
- Jakobson, Roman. 1959. «On Linguistic Aspects of Translation.» En *On Translation*, editado por Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press.
- Martínez, P. A. (2000). «Posmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (12). <http://hdl.handle.net/10644/1629>
- Medina, M. F. (2016). «El deseo narrativo en la ficción de Luis Aguilar Monsalve». En H. Tarco Carrera (Ed.), *Luis Aguilar Monsalve: acercamiento crítico a su narrativa* (pp. 110-113). Asociación de Ecuatorianistas.
- Medina, M. F. (2020). «La imaginación en el espacio urbano de la narrativa de Luis Aguilar Monsalve». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (47), 93-105. <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.5>
- Medina, M. F. (2023). «Resistencia y subversión en los modelos narrativos de Solange Rodríguez Pappé». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (53), 141-156. <https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.6>
- Ortega Caicedo, A. (2018). «Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (44), 79-89. <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.10>
- Ortega Caicedo, A. (2022). «La novela ecuatoriana: lectura compartida y experiencia de complicidad». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (51), 17-20. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/3258>
- Ponce Cordero, R. (2016). «Antropófagos, pederastas, sabios: los personajes anormales de Pablo Palacio y el descrédito de la construcción de la verdad». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (39), 75-93. <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.4>

- Paredes, L. (2025). «¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo? Metaficción y nomadismo en La hora de la estrella, de Clarice Lispector». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 58, 109-126. <https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.6>
- Robalino, V. (2021). «La representación icónico-alegórica de lo sobrenatural en siete cuentos de aparecidos del Ecuador». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (50), 103-115. <https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.5>
- Robalino, V. (2024). «El claroscuro de la sordidez en Las cruces sobre el agua». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 56, 105-115. <https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.7>
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2022). «Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico». *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, X(1), 53-75. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2023). «Tecnologías de poder y expresionismo: leyendo a Demetrio Aguilera Malta en clave de ciencia ficción». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (53), 113-126. <https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.4>
- Rodríguez Pappe, S. (2025). «Nada más que la irrealidad: algunas líneas sobre la imaginación literaria contemporánea en Ecuador». En S. Rodríguez Pappe y S. Toral Reyes (Eds.), *La irrealidad y nada más que la irrealidad: una antología de cuentos ecuatorianos insólitos* (Tomo I, pp. 5-43). Canutero Editorial.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Rogers, V. D. (2016). «Más allá de la bruma» y la nueva ficción de Luis Aguilar Monsalve. En H. Tarco Carrera (Ed.), *Luis Aguilar Monsalve: acercamiento crítico a su narrativa* (pp. 158-165). Asociación de Ecuatorianistas.
- Salgado Jácome, P. (2024). «El Pancho Torres se volvió esotérico». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 56, 7-14. <https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.1>
- Spires, R. C. (1984). *Beyond the metafictional mode: Directions in the modern Spanish novel*. University of Kentucky Press.
- Unamuno, Miguel de. 1914. *Niebla (Nivola)*. Madrid: Renacimiento.
- Vallejo, R. (1999). *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica*. Libresa.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.

