



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA  
Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

## NAÚN BRIONES, MITO Y PERSONAJE EN LA NOVELA *POLVO Y CENIZA* DE ELIÉCER CÁRDENAS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS

PRESENTA:  
FÉLIX PATRICIO VALVERDE ESPINOZA

ASESORA:  
DRA. YANNA HADATTY MORA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F.      FEBRERO DE 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedicatoria:*

*A Marisol Montellano y Marisol Valverde, mis dos Marisoles,  
por su apoyo, cariño y paciencia mientras yo volvía a  
recorrer embelesado el grato camino de estudiante.*

*Agradecimientos:*

*A la Dra. Yanna Hadatty Mora por sus muchas enseñanzas, observaciones y sugerencias. Su atinada dirección hizo de la elaboración de la presente tesis un ejercicio grato e ilustrativo.*

*A mi querido maestro y amigo Enrique Alfaro Llerena, quien con sus muchas ideas, generoso apoyo e interés, fue mi guía académico durante toda mi carrera en la UNAM.*

*A mi hermana Lucía Valverde Espinosa, por su entusiasmo e invaluable ayuda para obtener artículos, libros e información en Ecuador.*

*A mis maestros y a la UNAM, por su generosidad.*

*Pero el eco aún repite su nombre en las encrucijadas.*

*En la noche, a la luz del relámpago,  
aún se ve al bandolero galopando en su potro peruano.*

*En los caminos  
aún palpita la dolorosa huella de sus pasos  
y se percibe aún el olor de su sangre.  
Y en el labio del hombre persisten todavía, amargas o cordiales,  
las cinco rudas sílabas que formaban su nombre:*

*NAUM BRIONES.*

*ALEJANDRO CARRIÓN: Salteador y guardián*

## Índice

Introducción.....	6
I. La construcción del mito literario de Naún Briones en <i>Polvo y ceniza</i> de Eliécer Cárdenas.....	9
II. La historia en la construcción del mito literario de Naún Briones.....	16
2.1 El bandido social.....	17
2.2 El <i>malandro</i> literario.....	25
2.3 Análisis diacrónico.....	30
2.4 Análisis sincrónico.....	66
III. La lengua en la construcción del mito literario	
3.1 El mitologismo.....	72
3.2 La heteroglosia.....	85
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	114
Anexo A: Entrevista a Eliécer Cárdenas.....	119

## Introducción

Eliécer Cárdenas (1950) recibió el Premio Nacional de Novela en 1978 por su obra *Polvo y ceniza*, y desde entonces, la crítica literaria la considera una de las mejores novelas ecuatorianas de la década de mil novecientos setenta.

La novela presenta las desigualdades y contradicciones de la sociedad ecuatoriana de inicios del siglo xx, la situación de miseria de los indios y los abusos de poder de los grupos adinerados. A través de la vida de Naún Briones, un bandido social (término que definiré en el capítulo 2.1) del sur del país, podemos contemplar episodios de la historia ecuatoriana que nos muestran un país en el difícil tránsito hacia la modernidad; un país marcado todavía por una matriz de organización semifeudal que trata de cambiar hacia un modelo basado en la exportación de productos agrícolas<sup>1</sup> procedentes de la costa ecuatoriana, mientras la sierra cumple el papel de abastecedora de bienes de subsistencia y mano de obra barata.

La novela también es un pretexto para que el autor recree varias figuras históricas en un intento por “hacer una novela total, una novela donde cupiera todo: desde la fauna y la flora, la cultura, la poesía, es decir todo el país englobado en las páginas de una novela” (declaración del autor, en entrevista con Calderón Chico, 1984: 83). Son figuras de “extracción popular” que viven en la memoria del pueblo, resucitan para renovar los recuerdos y ayudan, de

---

<sup>1</sup> La agroexportación dependía, entonces, de un solo producto, el cacao, y creció gracias a la incorporación de grandes áreas de cultivo de las provincias costeñas a la producción agrícola. En la década de 1861 a 1870 se exportaron 171,952 quintales [un quintal = 46 kg] anuales en promedio, mientras que para la década de 1911 a 1920, la exportación anual promedio fue de 817,707 quintales (Chiriboga, 1996: 59). De igual manera, la población en la costa aumentó: en 1892, la población total de la sierra ecuatoriana era de 750,585 personas, mientras las provincias costeñas tenían un total de 190,912 pobladores; para 1938, la población total en la sierra era de 1,452,687 personas, un aumento de 93.5%, mientras las provincias costeñas habían alcanzado 758,336 habitantes, un crecimiento de 297.2% (ver Trujillo, 1986: 200).

esta manera, a expresar el compromiso ideológico del autor, su interpretación de la lucha de clases en un determinado momento de la vida de Ecuador.

El protagonista principal de la novela, Naún Briones, es una figura histórica que vivió a inicios del siglo xx y cuyo rescate literario, por parte de Eliécer Cárdenas, no sólo permitió construir un personaje memorable sino una figura más trascendente, una celebridad recordada en su región de origen mediante monumentos, placas, nombres de calles y permanentes menciones en toda información proveniente de los lugares donde vivió, la provincia de Loja localizada al sur del Ecuador. Naún Briones también es el personaje principal de obras de teatro, cortometrajes y de muchos artículos periodísticos; es un recuerdo vivo gracias a la novela *Polvo y ceniza*.

La presente tesis pretende mostrar que Eliécer Cárdenas construye el personaje Naún Briones como un mito literario mediante la aplicación de la historia y de la lengua, y gracias al empleo de analogías con algunos modelos eruditos, como el mitologismo (concepto a ser explicado en el capítulo 3.1) y el bandido social. La idea del mito literario es una extensión de la idea del mito; no es igual a los mitos fundacionales, pero toma de ellos las ideas de permanencia y trascendencia del personaje.

El capítulo I recuerda a la figura histórica de Naún Briones y el entorno en el que vivió para, en seguida, definir el mito literario a través de dos de sus elementos componentes: la historia y la lengua, ambos centrados en la diégesis, en el mundo narrado por la novela. Por lengua entenderemos el lenguaje empleado por el autor en la novela, su lengua literaria.

El capítulo II analiza la aportación de la historia en la construcción del mito literario de Naún Briones. La historia va a describir los planos temporal y

espacial del escenario donde ocurrirá la acción, proveerá datos históricos y permitirá contrastar al personaje principal con el modelo del bandido social y del *malandro*<sup>2</sup> literario. En primer lugar se presenta la teoría desarrollada por Eric Hobsbawm sobre el bandido social, sus características y condiciones más importantes, las cuales serán observadas por el personaje Naún Briones. El capítulo también comenta el artículo de Antonio Candido sobre el *malandro* literario, como una referencia para ubicar a *Polvo y ceniza* dentro de la tradición literaria ecuatoriana. Finalmente este capítulo analiza la biografía de Naún Briones de dos formas: de manera diacrónica –a lo largo de su vida–, y sincrónica –en oposición a otros personajes claves, en un momento determinado–.

El capítulo III examina la lengua y las técnicas narrativas empleadas por Eliécer Cárdenas en la construcción del personaje Naún Briones: el paralelismo con el modelo del mitologismo o de la aventura del héroe propuesto por Joseph Campbell y Eleazar Meletinski; y la heteroglosia presente en la novela, a través de los diferentes modos de exponer diálogos y puntos de vista. El análisis del lenguaje no es exhaustivo; sólo toma lo relevante para mostrar la heteroglosia existente en la novela.

---

<sup>2</sup> *Malandro* significa, en portugués, pillo, pícaro, vago.

## I. La construcción del mito literario de Naún Briones en *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas

Los datos comprobables son los siguientes: Naún Briones nació el 26 de noviembre de 1902 en Cangonamá, provincia de Loja, límite andino del Ecuador con Perú. Su madre fue Etelvina Briones; el único documento oficial disponible, la Fe de Bautizo,<sup>3</sup> no menciona quién fue su padre, aunque se asume que fue una persona de nombre Horacio Bustos (Pucha Sivisaca, 2008: 11). Naún Briones se casó con Dolores Jaramillo en 1934 y murió el 13 de enero de 1935.<sup>4</sup>

La provincia de Loja<sup>5</sup> se caracterizó por tener “una poderosa casta terrateniente”, la cual mantuvo, hasta inicios del siglo XX, condiciones de semifeudalismo en la producción agropecuaria, mediante la concentración de la tierra en manos de un pequeño grupo terrateniente,<sup>6</sup> mientras la mayoría de la población vivía en condiciones de extrema pobreza, muchos de ellos bajo la figura de *arrimados*<sup>7</sup> o de peones *conciertos*.<sup>8</sup> Uno de esos grupos, la familia

---

<sup>3</sup> El Registro Civil, como dependencia del Estado, recién se estableció en Ecuador en 1900, “con lo cual se quitaba al clero un poderoso mecanismo de información” (Ayala Mora, 1996: 143).

<sup>4</sup> El mayor Deifilio Morocho, tenaz perseguidor de Naún Briones, finalmente lo atrapó y mató en la quebrada Piedra Lisa, provincia de Loja. El mayor Morocho existió y fue padre del general Segundo Deifilio Morocho Jimbo, quien extranjerizó el apellido indígena Morocho en Morochz, poco antes de que la Junta Militar de Gobierno asumiera el poder en 1963, de la cual fue Ministro de Defensa (ver Man Ging Villanueva, 2008: 101).

<sup>5</sup> A fines del siglo XIX, la población rural de la provincia de Loja representaba el 85% de su población total (ver Trujillo, 1986: 184).

<sup>6</sup> Los grandes propietarios de raza blanca, el 10% de la población ecuatoriana de fines del siglo XIX, junto con la Iglesia, poseían el 75% de la tierra (ver Ortiz Crespo, 1996: 271).

<sup>7</sup> El sistema de *arrimados* de la provincia de Loja tenía la siguiente característica: el *arrimado* recibía, para su usufructo, una parcela de tierra en tenencia temporal, a cambio de lo cual se obligaba a trabajar un determinado número de días al año en las tierras de la hacienda, sin recibir ninguna paga. El número de días de trabajo obligatorio anual en la hacienda variaba entre ciento veinte y doscientos días (ver Galarza, 1973: 44).

<sup>8</sup> Muchas haciendas tenían la figura del *concertaje*. Los peones *conciertos*, incluida toda su familia, se obligaban a trabajar en las haciendas de por vida, en pago a deudas contraídas, anticipos recibidos o por haber obtenido ayuda de algún tipo, como alimentos. La institución del *concertaje* convertía a los campesinos en *proprios* de la hacienda, y, como tales, podían ser inscritos en los libros de bienes de la hacienda, junto a los animales, herramientas de labranza y otros activos. En ocasiones, la calidad de *concertado* podía tener un carácter hereditario.

Eguiguren, poseía catorce haciendas con 33,092 hectáreas y 797 familias de arrimados, a inicios del siglo xx (Pucha Sivisaca, 2008: 14).

Naún Briones fue reconocido como un bandido y defensor de los pobres, pero, sobre todo, como un personaje de leyenda. El escritor e historiador lojano Ángel Felicísimo Rojas, citado por Eduardo Pucha Sivisaca (2008: 15), lo define como “un personaje representativo en la narrativa vernacular, y, desde luego, en la tradición oral de las gentes de mi provincia [Loja]”. La figura de Naún Briones se alimenta de los muchos testimonios orales proporcionados por los ancianos del pueblo, y gracias a ellos sabemos que unos aparejos pertenecientes a su tío Abel Salcedo constituyeron su primer robo, su primer asesinato fue contra su primo Adalid y su primer encarcelamiento lo vivió en la cárcel de Loja (Pucha Sivisaca, 2008: 18-19).

La memoria popular lo recuerda como un hombre generoso, simpático, fiestero, de baja estatura, ojos azules, armado siempre con un revólver al cinto y una guitarra al hombro, cabalgando en una hermosa mula ataviada con muchos adornos de plata, sorprendiendo a sus paisanos con sus continuas fugas de la cárcel de Loja y del “panóptico de Quito”. Sólo la aparición de muchos falsos imitadores produjo molestia en Naún Briones, quien escribió una “carta abierta” a la autoridad –el “Sr. Yntendente General de Policía”– donde expresaba su preocupación porque “en esta Provincia sobre todo en Cangonamá, ben a mi persona en todas partes, cometiendo hechos crimonosos” (Pucha Sivisaca, 2008: 67).

La quebrada de Piedra Lisa, lugar donde murió Naún Briones, tiene varias placas con textos convertidos en testimonios de admiración y cariño de su pueblo: “Aquí en este lugar murieron trágicamente: Naún Briones, Víctor

Pardo y Rindolfo Ochoa. Por defender y luchar en bien de la causa de los pobres. El día domingo 13 de enero de 1935.” Otra dice: “En este lugar fueron acribillados con bala y dinamita... los «bandoleros románticos»... «bandoleros justicieros» que quitaban los bienes a los ricos para repartir a los pobres” (Pucha Sivilaca, 2008: 26-27).

Cuando la leyenda desfallecía, apareció la novela *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas y Naún Briones resurgió en la memoria popular; es la recuperación de una leyenda para la narrativa ecuatoriana. Dice Adriana Bergero (1988: 934): “Naún, personaje histórico y de la ficción popular, entra en otra ficción (la novela) para refugiarse de la mirada y la valoración «humana» que lo acosa, condena y categoriza moralmente por sus transgresiones a la propiedad privada de los terratenientes y al poder.” Gracias a esta novela podemos decir con Manuel Gutiérrez Nájera: “Los únicos héroes dignos del poema y del mármol esquiliano, son los bandoleros” (Reyes Palacios, 2006: 9).

Podríamos definir al mito como “un modo de concebir la relación del hombre con el mundo” (Villegas, 1978: 51), como “la historia prodigiosa de la personalidad devuelta mediante la palabra” (Meletinski, 2001: 123), es decir, un “metalenguaje que supera en forma notoria sus manifestaciones expresivas y remite a una esfera de sentido que se encuentra más allá de las fronteras conceptuales conocidas” (Ricci, 1985: 34).

Los mitos, como las novelas, corresponden al mundo de la ficción. La creación del mito literario necesita de la historia y de la lengua, y su vida posterior requiere de un público receptor y amplificador, de nuevas

generaciones que recreen el mito. A pesar de que la historia forma parte de la lengua, lengua e historia se analizarán de manera separada.

La historia va a proveer al mito de una secuencia de hechos y creencias. La historia también puede contribuir a la verosimilitud de la narración al proporcionar unas coordenadas de tiempo y espacio *reales* en donde ocurre la novela, las cuales se volverán innecesarias cuando el mito se haya construido. El mito puede ser historia; sin embargo, para trascender debe liberarse de la historia con un tiempo definido, superar la condición de episodio puntual, dejar de ser un acontecimiento específico, atenuar su dependencia hacia los ejes temporales y espaciales originales. Se da, por tanto, una relación de dependencia entre mito e historia, y, al mismo tiempo, la exigencia de ruptura del mito respecto de la historia específica para alcanzar una desvinculación que le permita tener vida propia.

A más de la historia, la construcción del mito necesita de la lengua, la cual, junto con la mitología, contribuirán a la novela. Muchos autores, al crear su obra, emplean un paralelismo entre la historia narrada y la mitología; se da un “correlato estructural”, en palabras de Juan Villegas (1978: 19). Los elementos mitológicos y los símbolos empleados ayudan a explicar el mundo interior de los personajes y las conductas de una comunidad.

Para Eleazar Meletinski (2001: 279), el “mitologismo” o empleo de “motivos mitológicos con fines artísticos” es una característica de la literatura del siglo XX, y en particular de la literatura iberoamericana surgida a partir de las décadas de 1950 y 1960, con la cual se logran resaltar “algunos principios inmutables, eternos, positivos o negativos, que se manifiestan en el flujo de lo

cotidiano o de los cambios históricos”, no sólo en términos de apología romántica, sino como una forma de asociar el mito a una expresión ideológica.

La lengua también contribuye a la construcción del mito, entre otros procedimientos, con la heteroglosia, uno de los mecanismos importantes para mitologizar a los héroes. El mito, por su vinculación con la lengua, pertenece a la literatura. La relación entre literatura y mito es una relación endógena: la literatura puede crear mitos y puede usar mitos –representaciones– para nuevas creaciones.

Eliécer Cárdenas, en su novela *Polvo y ceniza*, retoma la leyenda de Naún Briones, lo convierte en el personaje central de la narración y construye, así, un mito literario que revive la leyenda y transforma a Naún Briones en un nuevo personaje de culto, en un héroe revitalizado. Señala Antonio Sacoto (2005: 14): “En *Polvo y ceniza* se entretajan el mito y la realidad, la leyenda y la ficción”, entendiendo el mito como algo fabuloso que excede los límites de la experiencia y la razón.

Eliécer Cárdenas, a partir de algunos datos históricos y gracias al “elemento añadido”,<sup>9</sup> modifica la realidad real para crear una realidad ficticia, la cual proyecta a Naún Briones como un símbolo de resistencia, libertad y justicia; de lucha y rebeldía contra los abusos de los poderosos; rebasa la situación individual del personaje para transformarlo en una imagen inspiradora de un pueblo sometido. Naún Briones se convierte en un mito del imaginario colectivo, en símbolo de la realización de un deseo reprimido. La situación

---

<sup>9</sup> Mario Vargas Llosa (2008: 155) define al “elemento añadido” como “el reordenamiento de lo real, lo que da autonomía a un mundo novelesco y le permite competir críticamente con el mundo real. La duplicación de objetos –como la de escenarios, hechos o personajes– es una táctica encaminada a dotar a la realidad ficticia de cualidades propias, para emanciparla de su modelo.” Según Vargas Llosa, el autor convierte a la “realidad real” en su materia de trabajo, le añade algo, la corrige, la recrea y llega a una “realidad ficticia”.

desesperada de los campesinos sometidos necesita de un referente de esperanza, de un mito que inspire la ejecución de “acciones cerca de o en los mismos límites imaginables del deseo”,<sup>10</sup> de acuerdo a lo expresado por Northrop Frye en su obra *Anatomy of Criticism*, y a nosotros lectores, el mito nos facilita evadirnos del tiempo personal e histórico y sumergirnos en “un tiempo fabuloso, transhistórico”, como muestra de un “comportamiento mitológico” remanente en el hombre moderno, en palabras de Mircea Eliade (1973: 210).

Si las acciones audaces y las extraordinarias habilidades de Naún Briones le dan fama y una cierta invulnerabilidad ante la autoridad y la muerte, entonces sus hazañas ya no podrán considerarse simples anécdotas o aventuras, y Naún Briones logrará inspirar y alcanzar un significado reivindicador de los anhelos de su pueblo. La historia y el lenguaje construirán el mito con imaginación, sin necesidad de recurrir siempre a lo racional o a la verdad histórica, en un ejercicio donde se funde “lo que se cree” con “lo que es cierto”, para proyectar una figura simbólica. El mito construido será eficaz si se convierte en una guía para la existencia de ese grupo social. La eficacia será la nueva medida de la certeza o no de un mito.

Para Christoph Jamme (1999: 165), el mito simboliza una realidad social y “una *acción* del espíritu que elabora y representa el mundo exterior mediante un sistema de signos y símbolos” proporcionados abundantemente en *Polvo y ceniza* por las acciones reales o imaginadas de Naún Briones, y vivas en la memoria del pueblo, en la imaginación social, en el anhelo colectivo por alcanzar una utopía. No importa si Naún Briones es incongruente, cambia de

---

<sup>10</sup> La traducción es mía de la cita original que dice: “[...] myth is the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire” (Frye: 1973, 136).

bandos o no tiene una ideología definida, el mito perdurará porque es simbólico sin “un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florecencias” (Jesi, 1972: 146).

La construcción de un mito se da como un intento del pueblo por recordar su ayer y ver, en palabras de Octavio Paz, “su pasado como algo lejano y entrañable al mismo tiempo” (2003: 198-199). El mito responde al impulso creativo de una comunidad para explicar su mundo y necesita de un narrador para difundirlo, “pues el mito no nace, sino que se hace” (Alvar, 2002: 12); es un fenómeno que sigue la ley básica de la vida: nace y crece, ayudado por las distintas generaciones que lo recrean, hasta que, por último, desaparece. Naún Briones tiene la suerte de contar con la extraordinaria prosa de Eliécer Cárdenas y su novela *Polvo y ceniza*, para hacer realidad la afirmación de Jorge Luis Borges (2007: 212) de que “en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.”

El análisis de la construcción del mito se hará desde los siguientes enfoques: primero, desde el punto de vista de la historia, de los hechos históricos, mediante la revisión de las características del bandido social, del malandro literario y el estudio de la biografía del personaje; y, segundo, desde el punto de vista de la lengua, a través del examen del mitologismo y de la heteroglosia en la novela.

## **II. La historia en la construcción del mito literario de Naún Briones**

El análisis de la novela *Polvo y ceniza* pretende demostrar que Eliécer Cárdenas estructura la narración, con el objetivo de construir un mito literario, a partir de la figura histórica de Naún Briones. Uno de los modelos literarios que parecen aplicarse al personaje es el del bandido social, cuyos rasgos se revisarán para identificar las semejanzas que guarda el protagonista de la novela con el modelo.

Por otra parte, el examen de la biografía del personaje Naún Briones se hará de acuerdo a las ideas de Claude Lévi-Strauss (1968: 23-27), quien propone analizar los mitos de manera diacrónica y sincrónica. La construcción diacrónica se refiere a la historia del personaje en la conciencia popular, a la “narración histórica de su pasado”, mientras el análisis sincrónico ayuda a la comprensión del sujeto, a entender su comportamiento en un momento dado.

La narración nos presenta, en un primer plano, la construcción del mito literario de Naún Briones, mientras en un telón de fondo podemos observar escenas de la historia de Ecuador, las cuales explican y justifican el accionar de Naún Briones, y confirman la concurrencia de mito e historia en la literatura mitologizante del siglo xx, algo usual según Meletinski (2001: 303). La narración también congrega a varios personajes populares, escritores y artistas ecuatorianos, como un homenaje y una reinserción a la historia, de la cual son usualmente excluidos, junto a hacendados, políticos y militares, todos los cuales enriquecen la ambientación de la novela, a más de erigirse en tipos representativos de los diferentes estratos sociales del Ecuador, para convertir a la novela en una “saga mítica de la patria” (Dávila Vázquez, 1993: 68).

## **2.1 El bandido social**

Según Eric Hobsbawm, el bandolerismo social es un fenómeno universal que normalmente surge en medios rurales muy tradicionales dotados de una estructura precapitalista. Es una situación que puede florecer en aquellas sociedades ubicadas a medio camino, entre una organización tribal y familiar y una sociedad capitalista e industrial, las cuales, además, presentan condiciones de desintegración del núcleo familiar mientras viven una transición hacia un capitalismo agrario.

El bandolerismo social se caracteriza por carecer de ideología y de una organización social que impulse sus ideales. Hobsbawm (2003a: 16-17) lo califica como una “forma más bien primitiva de protesta social organizada”, una respuesta a las extremas condiciones de hambre en las cuales viven esos grupos de campesinos, una reacción desesperada de autodefensa ante la explotación de los dueños de la tierra y de resistencia a fuerzas locales y extranjeras, las cuales pretenden modificar el orden tradicional de las cosas. El bandolerismo social no busca implantar un nuevo sistema social ni propone reivindicaciones de justicia e igualdad, sólo pretende evitar la excesiva opresión de los grupos de poder y eliminar abusos ante la ausencia de organizaciones colectivas que impidan tales atropellos.

Los bandidos sociales no son ideólogos y comparten la misma ideología del campesinado del cual provienen; se convierten en activistas y dirigentes gracias a su rudeza, seguridad en sí mismos, fuerte personalidad y talento militar. Un bandido social no es un rebelde social o político, tampoco un revolucionario, sino “campesinos que se niegan a someterse y al hacerlo se ponen en cabeza de sus compañeros, o incluso más simplemente de hombres

que se encuentran excluidos de la trayectoria normal de su gente y que, por tanto, se ven forzados a quedar fuera de la ley y a caer en la «delincuencia» (Hobsbawm, 2003b: 41). De esta manera se da una dualidad en el bandido social: es, a la vez, héroe y antihéroe, un rival de los poderosos e inconforme con las duras condiciones de pobreza e injusticia, mientras actúa como delincuente y acumula poder.

Muchos bandidos sociales son jóvenes campesinos en edades comprendidas entre la pubertad y el inicio de la edad adulta, gracias, tal vez, a que entonces cuentan con la posibilidad de moverse con mayor libertad y, además, con la oportunidad de violentar la ley “antes de que el peso de las responsabilidades familiares haya empezado a doblegar las espaldas de los hombres” (Hobsbawm, 2003b: 48). Para estos personajes, convertirse en bandolero también lleva consigo la oportunidad de gozar de una libertad extraña a los campesinos, quienes no pueden romper el binomio hombre-tierra, y, por tanto, están atados a su parcela y expuestos a los abusos de los poderosos y sometidos a su autoridad.

El bandido social ejerce la violencia, pero se cuida de aplicarla de manera selectiva. Puede ser un asesino, sin caer en lo vicioso o en una excesiva crueldad; se tolera y justifica el homicidio como un recurso necesario para aplicar una justicia elemental. El bandido social tiene una imagen positiva frente a su comunidad, siempre y cuando luche contra los represores, a pesar de sus transgresiones y acciones controversiales. En aquellos lugares donde la autoridad central es una entidad lejana y, por consiguiente extraña, puede darse una asociación temporal entre bandidos y terratenientes locales, en la cual, los primeros ofrecen su fuerza insurgente para formar grupos de choque o

represión, a cambio de recibir tolerancia, canonjías y hasta una cierta legitimidad por parte del grupo en el poder. Estas asociaciones son posibles en tanto el bandido no represente una opción de rebeldía social profunda.

El bandido social, a diferencia del delincuente común, expresa su inconformidad contra los abusos e injusticias que afectan a su comunidad y muestra solidaridad con ella, la cual puede reflejarse en la ayuda que brinda o distribuye, a más de que evita convertir a su grupo de origen en sujeto de sus actos delincuenciales, razones por las cuales el bandido social goza de una buena imagen y hasta inspira un cierto orgullo. Por el contrario, los delincuentes comunes actúan y viven en condiciones consideradas despreciables por la mayoría de la población, y se reconocen como “héroes sólo entre los marginados y los excluidos, a menos que adquiriesen fama de ser bandidos sociales, y en tal caso el mito los convertía en no criminales” (Hobsbawm, 2003b: 193). Existen casos de bandoleros sociales, no considerados criminales, quienes pudieron reintegrarse a su comunidad, inclusive como miembros respetados de ésta, en cuanto dejaron de estar fuera de la ley. Para Hobsbawm (2003b: 35), la llegada de la “modernización”, con sus ingredientes de desarrollo económico, mejores comunicaciones y un estado más presente en todas las actividades sociales, “elimina las condiciones en que florece cualquier tipo de bandolerismo, incluido el social”.

El estado considera a los bandidos sociales como criminales, lo cual no les impide tener nexos con su comunidad, donde son estimados como “héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar” (Hobsbawm, 2003b: 33). Para los campesinos, el bandolero es un

defensor de los pobres, un héroe<sup>11</sup> que puede o no existir; la realidad de su existencia es algo secundario, por lo cual es posible idealizarlo hasta convertirlo en un mito, pues los “hombres pueden vivir sin justicia, y en general se ven obligados a ello, pero no pueden vivir sin esperanza” (Hobsbawm, 2003b: 69). Muchas veces la idealización se sostiene sólo en la memoria, en la transmisión oral de textos y leyendas a través de canciones y coplas populares en la comunidad, con el riesgo de volver efímera la fama del bandido. Hobsbawm (2003b: 154) afirma que “no hay apenas ninguno de los grandes bandidos de la historia que haya sobrevivido el traspaso de la sociedad agraria a la industrial”, aunque existen casos en los cuales la memoria mantuvo vigente la imagen del héroe durante varias generaciones de campesinos. Mientras mayor es el espacio y tiempo que separa al héroe del público, entonces más se favorece la presencia de los aspectos positivos y se eliminan los negativos, aunque mucho de este proceso de idealización selectiva culmina durante la primera generación de admiradores del héroe.

Sin embargo, la figura del bandido social siempre ha sido fuente de enorme atracción e interés, no sólo en su medio original, sino en la sociedad en general, por lo cual, la fama de los bandidos se ha construido en los tiempos modernos mediante artículos de prensa, libros y, en la actualidad, gracias al empleo de los medios de comunicación de masas. Para Hobsbawm (2003b: 155) “los intelectuales han asegurado la supervivencia de los bandidos. [...] En cierto sentido siguen haciéndolo hoy en día. El redescubrimiento de los bandidos sociales en nuestros días es obra de intelectuales, de escritores, de cineastas e incluso de historiadores” debido a que

---

<sup>11</sup> Definimos héroe tal como lo indica Juan Villegas: “el personaje protagonista... que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela” (Villegas, 1978: 66).

en la imagen cultural del bandido, tanto en la literatura como en la popular, se encierra más que la simple documentación acerca de la vida en las sociedades atrasadas, y la búsqueda ansiosa de la inocencia perdida y de la aventura en las sociedades avanzadas. Hay además lo que queda después de haber quitado el marco local y social del bandidismo: una emoción y una actitud permanentes. Hay la libertad, el heroísmo y el sueño de justicia (Hobsbawm, 2003b: 154).

Durante el siglo XIX, el Ecuador, al igual que el resto de América Latina, fue una sociedad donde predominó “una economía agraria «pre-capitalista» sobre la que muy lentamente fueron articulándose las formas burguesas de producción y circulación que sólo en el siglo XX habrían de consolidar definitivamente el régimen capitalista... cuando la industrialización se desplegó” (Paz y Miño, 1996: 34). El liberalismo surgió a mediados del siglo XIX gracias al empuje de una naciente burguesía, la influencia de muchas ideas provenientes de Europa, la presencia del positivismo y como reacción a la excesiva participación de la Iglesia Católica en la vida del país.

Sin embargo, durante el siglo XIX, la hacienda continuó como una sólida institución en toda la serranía ecuatoriana y en particular en la zona sur del país, pues no sólo era una “categoría económica sino extraeconómica, manipulada por una heterogénea aristocracia (comerciantes, funcionarios, profesionales, intelectuales, clero) de estancieros y finqueros conservadores, que tratan de controlar ideológica y políticamente a los campesinos minifundistas de su respectiva jurisdicción” (Espinoza, 1996: 93-94), donde la relación de los trabajadores del campo y los terratenientes era una de enorme subordinación económica y social. Erika Silva (1996: 20-22) afirma que la ideología de los terratenientes serranos se basaba en el racismo, el elitismo y en una concepción tradicional de la idea de autoridad. El racismo, dirigido principalmente contra el indio, explica la desigualdad entre los diferentes

grupos sociales: la superioridad de los blancos y de algunos mestizos, y la inferioridad del indio; el elitismo, por su parte, justifica la servidumbre del campesinado y reafirma el dominio de un grupo considerado más refinado, el cual, gracias a su herencia racial y cultural proveniente de una “supuesta existencia de una base trascendental y sobrenatural que la legitimaba”, goza de privilegios, del disfrute suntuario de sus rentas y de la sumisión de los indígenas.

Para fines del siglo XIX se produjo un gran enfrentamiento entre los grupos conservadores y liberales ecuatorianos, el cual culminó con el triunfo de la llamada Revolución Liberal,<sup>12</sup> el 5 de junio de 1895, y la llegada de Eloy Alfaro a la presidencia del Ecuador. Sin embargo, el grupo terrateniente de la sierra continuó detentando el poder en la región, el monopolio de la tierra, el control sobre amplios grupos de campesinos y la posesión de muchas haciendas bastante improductivas, principalmente pertenecientes a órdenes religiosas, conventos y monasterios, a pesar de la existencia de una gran demanda insatisfecha de alimentos, proveniente sobre todo de la población en constante crecimiento en la costa, lo cual impidió la reestructuración del mercado interno y la modificación de las añejas relaciones de producción, tal como lo promovía la burguesía agroexportadora costeña.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, muchos de los levantamientos indígenas se debieron a dos razones básicas: la protesta por la concentración de la propiedad de la tierra en manos de los terratenientes y, el

---

<sup>12</sup> El 5 de junio de 1895 triunfa la Revolución Liberal encabezada por Eloy Alfaro, como expresión del deseo de la burguesía costeña por tomar el poder del estado, una vez que ya controlaba gran parte de la economía del país. La Revolución fue apoyada por una importante movilización popular de campesinos, artesanos y de los pocos obreros que había en Guayaquil, los cuales reivindicaban cambios en la propiedad de la tierra y eliminación de “instituciones serviles como el concertaje” (Ayala Mora, 1996: 122-124). Uno de los grandes logros de la Revolución Liberal es la secularización y modernización del estado ecuatoriano.

reclamo por los abusos sufridos a manos de los hacendados y autoridades locales. Al mismo tiempo, el dinamismo de la economía ecuatoriana, todavía asentado en la exportación de cacao, empezó a perder fuerza debido a la reducción de los precios del producto y a la pérdida de importantes mercados de exportación, para concluir en una enorme crisis, la cual tocó fondo en 1925 cuando ocurrió la Revolución Juliana.<sup>13</sup>

En momentos de grandes cambios y de mayores tensiones sociales, el bandolerismo puede volverse “endémico”, algo que se dio en el sur del Ecuador y norte del Perú a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, con la presencia de muchos grupos de bandoleros, entre ellos las bandas encabezados por Naún Briones, Chivo Blanco, Pajarito, Arnoldo Cuevas y otros más, incluidos varios grupos acaudillados por mujeres “capitanas de bandidos”, como los de Rosa Palma, Rosa Ruirías y Bárbara Ramos, quienes aparecieron entre los años de 1917 y 1937 en el sector peruano de Piura, cerca a la frontera con Ecuador.

Naún Briones podría ser considerado un bandido social, y como tal fue rescatado por Eliécer Cárdenas, quien lo dotó de las características necesarias para serlo:

En la realidad real, Naún Briones fue un bandido social, que parece que también cometió algunos deslices, como volverse mercenario... rasgos de delincuencia común. Pero esta contradicción del protagonista debía ser reflejada en la obra [*Polvo y ceniza*] de una manera crítica y dialéctica, es decir, Naún Briones no podía ser un dechado de perfecciones... Entonces, Naún Briones, por ser un personaje complejo, por encarnar una serie de contradicciones del campesinado, como la falta de liderazgo de un movimiento social campesino, necesaria y

---

<sup>13</sup> El 9 de julio de 1925 se da la llamada Revolución Juliana, un movimiento “de carácter antioligárquico, dirigido en primera instancia contra el Banco Comercial y Agrícola [un banco privado de Guayaquil], institución que no sólo dominaba las finanzas nacionales sino que además se permitía el lujo de designar desde el Presidente de la República hasta ministros y subsecretarios” (Cueva, 1996: 91). El movimiento fue encabezado por jóvenes oficiales del Ejército, con ideas socialistas.

fatalmente tuvo que ser un bandolero social... (Dávila Vázquez, 1990: 114-119).

Eliécer Cárdenas, entonces, toma una realidad social históricamente localizada, tal vez asimila la influencia de modelos literarios para la creación del héroe, como la del bandido social, y construye una novela donde se mezclan personajes y hechos históricos, costumbres de la época con juicios de los personajes y del narrador, para crear una nueva realidad.

## 2.2 El *malandro* literario

Una de las escasas aproximaciones que encontramos, de la crítica literaria iberoamericana a la novela de bandidos –con la salvedad del término *malandro* para la tradición brasileña–, es el artículo del prestigioso crítico literario y sociólogo brasileño Antonio Candido, “Dialética da Malandragem” (1970), sobre la novela *Memórias de um sargento de milícias* (1852), la primera novela escrita sobre el *malandro* brasileño, obra de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861).

Candido menciona a José Veríssimo como autor del primer estudio sobre la novela de Manuel Antônio de Almeida, titulado “Um velho romance brasileiro” y escrito en 1894. Veríssimo califica a *Memórias...* como una novela de costumbres, donde puede vislumbrarse un realismo anticipado en un momento dominado por la estética del naturalismo, gracias a sus descripciones de lugares y escenas de Río de Janeiro, durante la época de Don João VI. Candido indica que no hay cambios en la percepción de *Memórias...* hasta 1941, cuando Mário de Andrade escribe la “Introdução” a una nueva edición de *Memórias...* y manifiesta que se trata de una novela de tipo “marginal”, una novela con personajes antiheroicos, una modalidad del pícaro, lo cual convertiría a Manuel Antônio de Almeida no en un precursor sino, por el contrario, en un continuador atrasado, en alguien lejano a las corrientes literarias de su tiempo. Finalmente Candido indica que, en 1956 Darcy Damasceno, en su artículo “A afetividade lingüística nas *Memórias de um sargento de milícias*”, reitera que *Memórias...* es una novela de costumbres, e invalida las ideas de que sea una novela picaresca, histórica o realista. Antonio Candido comparte las apreciaciones de Darcy Damasceno, en el sentido de

que *Memórias...* es una novela de costumbres, aunque añade la idea de que cuenta con elementos de realismo.

La novela ecuatoriana, en general, ha estado ligada a la historia social y política del país. Muchas novelas pretenden reflejar una realidad ecuatoriana específica y aspiran a influir en la vida del país. Luego de la extraordinaria producción del llamado “realismo social” de los años treinta, la creación literaria ecuatoriana vivió un decaimiento que, afortunadamente, terminó en la década de los setenta, con el resurgimiento de la producción novelística, alentado, tal vez, por el éxito de la nueva novela latinoamericana. Junto a escritores reconocidos, como Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Jorge Icaza y Pedro Jorge Vera, aparecen otros, como Alicia Yáñez Cossío, Fernando Tinajero, Iván Egüez, Jorge Dávila Vázquez, Jorge Enrique Adoum y Eliécer Cárdenas, con novelas que incorporan nuevas características narrativas, como el uso de secuencias de tiempo fragmentadas, la desaparición del tiempo lineal y la presencia del humor; en general se da una experimentación de la forma, la estructura y el estilo, sin abandonar la preocupación por el contenido ni el compromiso social del autor. La historia ecuatoriana continúa aportando muchos motivos, los cuales aparecen en las narraciones más con una intención simbólica antes que con afanes de reseña.

*Polvo y ceniza* logra traer nuevos aires a la novelística ecuatoriana y actúa como una especie de “bisagra entre la literatura de los treinta y la Nueva Narrativa” ecuatoriana, según expresión de Yanko Molina (2007: 12).

Podríamos hacer una lectura en paralelo de *Polvo y ceniza* con el artículo de Antonio Candido para identificar algunas características de esta novela ecuatoriana que, salvando la distancia temporal y geográfica del modelo

recién introducido, permitan ubicarla dentro de las clasificaciones mencionadas de la creación literaria.

A partir de los rasgos que menciona Candido, podemos decir que *Polvo y ceniza* es una novela de bandidos donde el héroe es un aventurero astuto que llega a convertirse en un héroe popular. Es una de las pocas novelas ecuatorianas que tienen como héroe a un bandido, a más de *El cojo Navarrete*<sup>14</sup> (1940) de Enrique Terán (1887-1941) y *Guandal*<sup>15</sup> (1976) de Gonzalo Ramón, novelas en las cuales el protagonista también es un héroe popular, un sobreviviente a las injusticias de su mundo viviendo al margen de la sociedad; un héroe trágico con el potencial de volverse un revolucionario.

La construcción del héroe Naún Briones se apoya en la imitación de modelos literarios siguiendo los lineamientos de la estructura del bandido social y la aventura del héroe,<sup>16</sup> a partir de datos y personajes tomados de la historia y de la tradición popular. Esta extracción de información, a más de constituir un primer intento de estilización, permite la conversión a situaciones y tipos de carácter más general, como podría ser el caso del mayor Deifilio, convertido en ejemplo del celoso guardián de la ley, o Víctor Pardo, prototipo del joven estudiante idealista. La conversión mencionada da, a su vez, mayor solidez a la tradición popular.

*Polvo y ceniza* también cumple con los requisitos mencionados por Candido para ser considerada una novela realista, pues comunica una cierta visión de la sociedad, cuyos aspectos y significados busca traducirlos en

---

<sup>14</sup> *El cojo Navarrete* (1940) de Enrique Terán (1887-1941) presenta a un desencantado de la lucha liberal, el cual se convierte en bandido e insurgente tras el abandono de los ideales revolucionarios por parte de los dirigentes del movimiento liberal.

<sup>15</sup> *Guandal* (1976) de Gonzalo Ramón desarrolla a un personaje que se vuelve contrabandista, como una manera de sobrevivir en un mundo difícil; es un carácter trágico con cualidades heroicas a los ojos del pueblo.

<sup>16</sup> El modelo de la aventura del héroe se explica en el capítulo "3.1 El mitologismo".

términos de arte. Al igual que muchas otras novelas ecuatorianas de la época, como *Tiempo de muñecos* (1971) y *El pueblo soy yo* (1976) de Pedro Jorge Vera, *El secuestro del general* (1973) de Demetrio Aguilera Malta, *Atrapados* (1972) de Jorge Icaza, *Las pequeñas estaturas* (1970) de Alfredo Pareja Diezcanseco, *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976) de Jorge Dávila Vázquez, *Polvo y ceniza* sigue fielmente sucesos históricos de la historia ecuatoriana, y Eliécer Cárdenas manifiesta un gran interés por escribir acerca de la realidad del Ecuador. Pero no se trata de presentar una posición informativa con estricto apego a los hechos, sino de reflejar una realidad social en la estructura de la obra para generar y hacer “sentir” una realidad, pues la ficción no es una duplicación de la realidad. La presentación de diferentes grupos sociales, con sus costumbres e ideologías, abona para la construcción de una narración realista, donde se da un ejercicio de formalización o integración de los datos como elementos en la composición de la obra, a más de una buena caracterización psicológica de los personajes.

Podemos afirmar que *Polvo y ceniza* es una novela representativa, según la denominación de Candido, pues la naturaleza popular presente en la novela, la presencia de personajes arquetípicos y de situaciones típicas del medio pueden constituir factores para su aceptación general, así como motores de la eficiencia y durabilidad con que actúa sobre la imaginación de los lectores.

El Ecuador de la década de mil novecientos setenta vive un rápido proceso de urbanización, de crecimiento de la clase media y de estímulo del consumismo gracias a los beneficios provenientes del boom de la exportación del petróleo. A pesar de lo anterior, varias novelas de esta década, entre ellas

*Siete lunas y siete serpientes* (1970) y *Jaguar* (1977) de Demetrio Aguilera Malta, *Tiempo de muñecos* (1971) de Pedro Jorge Vera y *Atrapados* (1972) de Jorge Icaza, al igual que *Polvo y ceniza*, ubican sus acciones en un medio rural, lejos todavía del medio urbano que está rápidamente desarrollándose. Muchas circunstancias de carácter social, profundamente significativas, son formalizadas estéticamente como modos de existencia y por eso pueden contribuir a que la novela llegue mejor a los lectores.

*Polvo y ceniza* retrata una sociedad, cuyas organizaciones e ideologías justifican su estructura y la existencia de pares opuestos, antitéticos, los cuales están bastante bien definidos gracias a la rigidez de esa sociedad: las fuerzas ordenadoras o centrípetas versus las fuerzas desestabilizadoras o centrífugas, lo moral frente a lo inmoral, lo justo en oposición a lo injusto, la izquierda contra la derecha política, lo verdadero enfrentado a lo falso.

## 2.3 Análisis diacrónico

La novela *Polvo y ceniza* tiene veintidós episodios<sup>17</sup>, los cuales serán analizados reordenando las partes de manera que estas aparezcan en orden cronológico, de acuerdo al “tiempo histórico” y no al “tiempo narrativo”, para estudiar mejor el desarrollo como héroe de Naún Briones, el personaje principal de la novela. Con este criterio, el orden de los episodios será: “Massiá”; “Despojos y tentativas”; “Pajarito”; “Certezas y negaciones”; “De muertes, de muertos”; “El verdadero”; “Llamadas y viajes”; “Quiroz”; “El águila”; “Diógenes”; “Quebrantos y mortandades”; “Rindolfo”; “Víctor Pardo”; “Apoyos y rebeliones”; “Ceremonias y conjeturas”; “Polvo y ceniza”; “Figura”; “Milagros”; “El monumento”; “Fulgores”; “Recuerdos” y “Voces”. De los veintidós episodios, seis podrían considerarse externos a la narración: no contribuyen al avance de la acción; ofrecen información adicional o una versión diferente de la acción principal. Los seis episodios son: “Voces”, “El verdadero”, “Figura”, “Milagros”, “El monumento” y “Fulgores”.

Para Mercedes Robles (1986: 152-154), *Polvo y ceniza* presenta la vida de Naún Briones en tres etapas: la del rebelde adolescente en conflicto con la sociedad feudal dominante de su época, una segunda etapa representada por la conversión en bandido del peón Naún Briones, y la tercera, la del desarrollo de un incipiente sentido revolucionario por parte de Naún Briones. Según Mercedes Robles, estas etapas coinciden con tres períodos importantes de la historia de Ecuador, ubicados entre 1895 y 1939: la Revolución Liberal del 5 de junio de 1895 encabezada por Eloy Alfaro en contra del régimen conservador,

---

<sup>17</sup> Eliécer Cárdenas no llama capítulos a las divisiones que componen la novela *Polvo y ceniza*. Por su parte, H.G. Verzi las llama “estampas” (1984:64). Hemos optado por nombrar episodios a las divisiones que forman *Polvo y ceniza*, debido a su brevedad y a que son “partes integrantes de la acción principal”, según la definición del Diccionario de la Real Academia Española.

un período comprendido entre 1912 y 1925 donde se frustran esas aspiraciones liberales, conocido como del “Predominio Plutocrático”<sup>18</sup> y, finalmente, una época de agitación que parecía orientar el país hacia un modelo socialista, ciclo que empieza con la Revolución Juliana del 9 de julio de 1925. La propuesta de Robles se concentra en la vida terrenal de Naún Briones, la cual es sólo un medio para la construcción de una vida menos temporal, la del mito literario.

El presente análisis diacrónico contempla el examen de la novela en cinco períodos, los cuales permitirán distinguir la consumación de varios ciclos importantes en la construcción del mito literario:

<b>Períodos</b>	<b>Episodios</b>
El rebelde adolescente	“Massiá”, “Despojos y tentativas”
El bandido convertido en leyenda	“Pajarito”, “Certezas y negaciones”, “De muertos, de muertos”, “El verdadero”, “Llamadas y viajes”, “Quiroz”, “El águila”, “Diógenes”
El bandido revolucionario	“Quebrantos y mortandades”, “Rindolfo”, “Víctor Pardo”, “Apoyos y rebeliones”
La muerte inminente	“Ceremonias y conjeturas”, “Polvo y ceniza”
El culto a la figura mítica	“Figura”, “Milagros”, “El monumento”, “Fulgores”, “Recuerdos”, “Voces”

<sup>18</sup> El asesinato de Eloy Alfaro, en 1912, representa “el agotamiento del impulso ascendente del liberalismo”, al cual le sigue una “consolidación del poder económico y político de la burguesía comercial y bancaria” costeña, en alianza con los grupos terratenientes de la sierra y con la Iglesia Católica (Ayala Mora, 1996: 149-155).

Los episodios “Massiá”<sup>19</sup> y “Despojos y tentativas” nos presentan al Naún Briones adolescente y rebelde con sus primeros robos e intentos por convertirse en un bandolero. El narrador aprovecha los primeros años de Naún Briones para mencionar algunos hechos históricos importantes del Ecuador y definir, así, el tiempo y el espacio de la acción: Naún Briones aparece en el sur del Ecuador, en el poblado de Cangonamá, provincia de Loja, durante los primeros años del siglo xx, después de la muerte de Eloy Alfaro, cuando la pugna por el poder entre los grupos conservadores y liberales se ha intensificado y se da un refortalecimiento<sup>20</sup> de la Iglesia, personificado en el retorno del obispo Massiá de su exilio, luego de haber sido expulsado doce años atrás por el gobierno liberal del general Eloy Alfaro. La narración hace explícita la pragmática posición de la iglesia: se siente satisfecha con el indulto, sin importar que el beneficio provenga de “los asesinos del general excomulgado que ahora es polvo y ceniza” (Cárdenas, 2005: 60).

Desde el inicio de la novela son visibles los poderes que dominan a la sociedad ecuatoriana: la Iglesia Católica, poderosa latifundista<sup>21</sup> y encargada del control ideológico; los terratenientes, dueños del poder regional; y la fuerza pública dirigida por el Estado, responsable del sometimiento y represión. La importancia de los centros de poder regionales es evidente cuando la principal

---

<sup>19</sup> El obispo Massiá es un personaje histórico: de origen español, fue obispo de Loja y estuvo activamente involucrado en luchar contra el gobierno liberal de Eloy Alfaro. Según Ayala Mora (1996: 125), Massiá inclusive dirigió alguna invasión armada proveniente del Perú.

<sup>20</sup> En 1873 el Ecuador fue consagrado al Corazón de Jesús, “mediante decreto oficial y con las mayores solemnidades”, acto que representaba el compromiso de “incondicional sujeción al catolicismo romano” por parte del estado ecuatoriano (Enrique Ayala Mora y Rafael Cordero, 1996: 212).

<sup>21</sup> Jorge Trujillo (1986: 50) afirma que la Iglesia Católica, a fines del siglo xix, poseía al menos 80 haciendas en ocho provincias de la sierra ecuatoriana, con lo cual llegó “a convertirse en el mayor terrateniente del interior [del país]”.

fuerza pública es la Policía Rural,<sup>22</sup> un grupo mejor alineado a los intereses de los caciques regionales.

Los dos episodios mencionados –“Massiá” y “Despojos y tentativas”– pintan el ambiente en el cual viven los campesinos como uno de desolación, explotación e impotencia, mientras se describen las condiciones que hacen posible el surgimiento de la inconformidad en Naún Briones: existe una exacerbación de los abusos y de las condiciones de pobreza de los campesinos a manos de los terratenientes, y hasta de familiares en situaciones de poder, en una sociedad que clausuró los esfuerzos reformistas iniciados por la Revolución Liberal.

El tiempo de la acción, al igual que un péndulo, va y viene sin sobresaltos entre el presente y el pasado. La narración del regreso al Ecuador del obispo Massiá, actualmente avejentado y dócil, se entremezcla con los recuerdos del clérigo iracundo y soberbio del momento de su expulsión, de manera similar al recuento de las vivencias actuales y pasadas del arriero Horacio, padre de Naún Briones, hoy resignado y escéptico de los poderes sobrenaturales de la autoridad eclesiástica, a quien ofrece su mula con mucho temor y respeto, al igual que lo hizo doce años atrás cuando condujo al obispo al exilio, en medio del espanto ante un probable castigo divino.

En el episodio “Despojos y tentativas”, Naún Briones ha perdido a su padre, tal vez la figura más importante en su niñez, y le toca asumir un papel de liderazgo en su familia, ante la fragilidad de su madre y hermanos. Pronto sufre atropellos y humillaciones, no sólo de los poderosos del pueblo, sino también de algunos parientes, quienes despojan a Naún Briones y su familia de

---

<sup>22</sup> La Policía Rural fue formada para “exterminar la criminalidad y la vagancia, tanto en el des poblado como en las poblaciones rurales” (Ayala Mora, 1996: 130).

las escasas pertenencias que todavía guardan. El entierro del padre es una oportunidad para conocer, a través de los pensamientos y divagaciones de Naún Briones, sus sufrimientos y carencias, y el estilo de vida opulento del terrateniente. Es un episodio “logradísimo por la amalgama de lo imaginario evocado por el sensible amor platónico de Naún [hacia Lucía] y del plano real [el entierro del padre]” (Sacoto, 2005: 27).

Naún Briones, agobiado y triste por la muerte de su padre, recuerda su sabiduría y las encantadoras descripciones de los muchos lugares que visitó mientras vivió, y opone a esos pensamientos otros con la figura apetecible, erótica e inalcanzable de Lucía, la hija del hacendado Eguiguren, quien, impasible a su dolor, está ocupada en el disfrute de la vida, en arreglarse para mantenerse bonita, en soñar con los placeres de su existencia, en ser Lucía Reina, Lucía Dueña, Lucía Cielo, Lucía Imagen, Lucía Gran Señora, Lucía Todo. La separación de aquellos dos mundos tan diferentes, que conviven en el mismo lugar y tiempo, parece carecer de posibilidades de unirse, pues el hecho de haber sido el padre de Naún un trabajador leal y dedicado no sirvió de nada, fue indiferente para el hacendado Eguiguren y para la justicia de la vida. Mientras Naún llora y entierra a su padre, lo recuerda con cariño y amor y rememora sus enseñanzas: “me decía que los hombres se hacen malos por la necesidad, que la pobreza es mala porque hace malos a los hombres, pero que también es buena porque hace a los pobres buenos con los otros pobres” (Cárdenas, 2005: 72). Para Naún Briones la solidaridad de penurias entre los pobres no es suficiente y plantea una rebeldía lejana a la resignación paterna, pues piensa “que nadie merece no tener nada y andar siempre debiéndole a alguien lo que crece y vive por la sola fuerza de su trabajo” (Cárdenas, 2005:

73). Esas expresiones son unos primeros atisbos de ideologización de Naún Briones, quien desea volverse bandolero cuando se entera que Pajarito, un delincuente miembro de la famosa banda de asaltantes liderada por Chivo Blanco, se encuentra en el pueblo en busca de provisiones, única salida vislumbrada por el adolescente miserable que es Naún Briones, pues “hasta un balazo en el estómago pareció mejor que la mazamorra aguada de todos los días, que los perjuicios del tío Mardoqueo, que las piernas blancas, sin esperanzas de Lucía mojándose en los remansos” (Cárdenas, 2005: 77).

La posibilidad de ser bandolero conlleva, además, la ilusión de alcanzar una libertad inexistente para un pobre campesino de Cangonamá. No importa que Pajarito trate de disuadirle describiendo las tristes vivencias de un bandolero, de un delincuente, de alguien no reconocido aunque temido:

¿Crees que un bandido es feliz porque se siente libre, porque roba o mata, porque dispara a los guardias y todos le temen? La libertad es riesgosa, muchacho, y el robo un pecado, el ladrón un maldito, no recibe ninguna alegría en la vida, ni los Santos Óleos en su muerte, y muere callado, solo, lleno de vergüenza y rabia (Cárdenas, 2005: 78-79).

Sin embargo Naún Briones insistirá, pues en su mundo no divisa más opciones:

[...] yo le dije que sólo me importaba ser bandolero, que ése sería mi oficio: robar lo que nunca, ni así me matara trabajando cien años, sería mío. Que quería vivir esa libertad miedosa y amarga, la única libertad que podemos tener los pobres. Y no quería ser honrado, porque los pobres, que siempre son honrados, respetuosos de lo ajeno, nunca tienen nada, y todo lo deben y mueren, al fin, maldiciéndose por haber nacido y sus hijos les recuerdan sólo para maldecirlos por su pobreza; igual que si hubieran sido bandidos, usureros o avaros sin entrañas (Cárdenas, 2005: 79).

Naún Briones muestra obstinación por cambiar su actual situación desesperada y se aferra a lo único que tiene, la posibilidad de volverse bandolero, no porque desee vivir una libertad que no conoce ni porque pretenda ser un justiciero,

alguien que robe a los ricos para ayudar a los pobres. Sólo quiere abandonar su actual condición miserable y disfrutar de los anhelados bienes a los que nunca tendrá acceso si continúa igual, si se mantiene honrado y trabajador en un mundo sin oportunidades; desea superar la vulnerabilidad de los campesinos: la inmovilidad resultante del apego a la tierra que propicia los abusos de los hacendados y de la autoridad.

El tío Mardoqueo frustra el intento de Naún Briones de unirse a la banda de Pajarito y lo lleva a la cárcel, lo cual trae consigo una amenaza profética: “ahora van a ver quién es, quién es Naún Briones” (Cárdenas, 2005: 82), en algo que, por el momento, sólo parece un “triste desplante del hambre y el resentimiento” (Cárdenas, 2005: 85).

La novela nos conduce por un túnel donde parece no haber ninguna esperanza para los pobres. Ni siquiera la muerte es un paliativo. Ante la muerte de Horacio, su esposa Honorina “insulta a la muerte, al polvo y la ceniza, al mismo Dios, desesperada” (Cárdenas, 2005: 68).

En la narración también aparecen elementos de la mitología bíblica y cristiana. Junto a la fuerza y conmoción generada por la figura del obispo, como representante del poder eclesiástico, se da el cuestionamiento de varias creencias: Horacio duda de la capacidad de castigo divino del obispo y Honorina asume una posición blasfema. Lo profano, como menciona Meletinski (2001: 37), cae en el plano individual, mientras lo sagrado continúa siendo parte de la esfera colectiva.

Los ocho episodios siguientes presentan a Naún Briones ya convertido en bandido. Pero Naún Briones no es cualquier bandido, sino uno con una imagen diferente, carismática; un bandido social. Estos ocho episodios

muestran su ascenso a la fama y la génesis de la leyenda de Naún Briones, con sus muchos imitadores ansiosos por usufructuarla. Como si fuera necesario retroceder para tomar más impulso y catapultar al héroe hacia mayores alturas, Naún Briones caerá y se hundirá en la cárcel, de donde se fugará para reconstruir su leyenda y consolidar su fama.

Pajarito es el primer bandolero convertido en mito que aparece en la novela. Pajarito goza de mucha fama, sus acciones son fabulosas, es inalcanzable para la justicia y hay un reconocimiento popular a sus hazañas:

Dicen que a Pajarito... ninguna bala puede tocarle porque todos los santos de su tierra le protegen [...], es casi de aire cuando le persiguen y huye [...], tiene pacto con el que no se nombra y que nadie puede hacerle daño [...], se robó, él solo, quinientas cabezas de ganado [...], en el año noventa y tres peleó, solo, contra un batallón de soldados, matándolos a todos. Cuentan que tuvo cien mujeres, todas bonitas, que se morían de amor [...], asoló haciendas en el Chira, que arrasó chacras en el Guásimo, que incendió una noche, por divertirse, un barrio entero en Macará (Cárdenas, 2005: 83-84).

La figura de Pajarito aparece como la de un mentor, un guía, el padre sustituto de Naún Briones, el ejemplo a quien seguir e imitar. Pajarito expresa lo que secretamente anhela Naún Briones, cuando anuncia que un escritor lo volverá a la vida: “alguna vez un señor ilustrado, de esos que escriben con lindas palabras que nadie pronuncia jamás, haría un libro con mis recuerdos, que me haría vivir de nuevo, aunque yo haya finado muchos años atrás, dentro de las hojas secas de un libro” (Cárdenas, 2005: 91), porque “los recuerdos le hacen a uno vivir dos veces: la vida propia y la propia vida que tiene el recuerdo” (Cárdenas, 2005: 90), y así, los recuerdos y la leyenda nunca se convertirán en polvo y ceniza. El texto manifiesta, además, la justificación del autor, lo que Vladimiro Rivas (1991: 36) señala como “un caso ejemplar y raro de feliz encuentro de un novelista con su tema”.

Gracias a la intermediación de Pajarito, Naún Briones abandonará el ejercicio solitario de la delincuencia y se integrará a la banda comandada por Chivo Blanco, un delincuente brutal y desalmado con quien perfeccionará las artes para ser un bandolero exitoso y fugitivo permanente de la ley. Pajarito también transmitirá a Naún Briones un sentido por diferenciar a sus víctimas, con una rudimentaria solidaridad de clase, la cual tiene, además, una razón práctica y utilitaria, pues “el robar a los pobres, a los que nada tienen, no valía la pena, porque muy poco puede obtenerse robando a un pobre y, a cambio, muchos odios ganar” (Cárdenas, 2005: 88). Naún Briones no cuenta con una ideología, pero tiene el instinto para construir y fortalecer una imagen diferente, atrevida, de alguien audaz, insolente y desafiante. Se vestirá todo de blanco, “de blanco pantalón de zaraza, camisa blanca de lino y blanco sombrero peruano”, “con largas botas de montar y espuelas de plata”, “con su cabalgadura tan igualmente blanca como la ropa del jinete” y “pañuelo celeste que le envolvía el cuello” (Cárdenas, 2005: 85-86).

Sin embargo, pronto comprenderá Naún Briones que la simple acumulación de riquezas no es sinónimo de poder en una sociedad donde la importancia de la alcurnia todavía cuenta, porque los ricos “no sólo son ricos, por lo que poseen sino por lo que representan” (Cárdenas, 2005: 88), y entenderá que su origen lo ha predestinado para ser siempre miembro de una clase despreciada:

Y entonces supo él que no dejaría de ser pobre nunca, aunque, años después, se dijera en periódicos y conversaciones de hacendados ostentosos y comerciantes prósperos, en juicios y pleitos de abogados tramposos que él, Naún Briones, tenía baúles repletos de dinero y joyas, camisas de seda, ternos de casimir inglés, zapatos de charol (Cárdenas, 2005: 88).

Naún Briones asumirá lo ineludible de su discriminación y tratará de no ser un delincuente más. En “Certezas y negaciones” vemos a Naún Briones transformarse en un bandido social, en el reivindicador de las ansias de justicia de los campesinos pobres de su pueblo; en ocasiones, paladín de una justicia elemental equiparable a venganza. El personaje aspirará a emular a la figura del bandido bueno.

Como líder de su propia banda de ladrones, en un acto reivindicativo y largamente deseado, se dirige a su pueblo, Cangonamá, para afrentar y vengarse de quienes han abusado de él y su familia, el hacendado Julio Eguiguren y, en términos más personales, su tío Mardoqueo. “Pisoteando chacras, destrozando porotales tiernos con los cascos de mi caballo” (Cárdenas, 2005: 101) buscará a la mula Felicia, fiel compañera de su padre, para, de un disparo matarla y liberarla del dominio de su tío.

En el asalto a la casa de Eguiguren los ladrones, en medio de un enorme resentimiento por saberse ajenos a los lujos manifiestos, buscan desahogarse mediante la burla y destrucción de los cuadros e imágenes, de los muebles y de todo cuanto está a su alcance. Destruir todo lo que no sea necesario y útil para los campesinos significa eliminar “la corrupción y dejar sólo lo que es bueno, puro y natural” (Hobsbawm, 2003b: 83). Se hartan de comida y bebida en una esperada revancha, “descontando el hambre, la sed de días y días al acecho [...] Sentirán que la vida vuelve a renacerles desde el estómago cuando se hayan hartado” (Cárdenas, 2005: 99). La mofa puede tener tintes grotescos: “el Jimbilico despoja a un jarrón de sus flores brillantes de raso, se abre la bragueta y orina en él, mientras Alfonso el Cojo apoya su inmenso trasero en la pianola del rincón que emite un quejido de teclas rotas y

se calla para siempre” (Cárdenas, 2005: 99). Estas acciones cuentan con la simpatía y admiración del pueblo “porque la casa grande y blanca, con aleros y tejados nuevos, ha sido rodeada por nosotros, los facinerosos que no tememos al dueño”, aunque en secreto anhelan un milagro mayor, “que los bandidos quemem, vuelvan cenizas los libros grandes donde se apuntan las deudas que nunca pueden pagarse”, lo cual los liberaría, al fin, del yugo del terrateniente (Cárdenas, 2005: 96). El ataque a la casa del latifundista Eguiguren tiene el carácter de una profanación, de un desquite ante las muchas vejaciones sufridas.

Naún Briones expresa solidaridad con su pueblo, con los campesinos: “grité a mis hombres que no quiero ni muertos ni robos en este pueblo, donde vive mi gente, mi familia, mis compañeros de escuela” (Cárdenas, 2005: 100). Es una posición extraña para sus compañeros delincuentes, quienes sienten que la fuerza otorga licencia para todos los abusos. Naún Briones, cauteloso, con deseos de evitar conflictos con sus compañeros, manifiesta:

no robamos para enriquecernos sino para darlo todo a los que nada tienen, a los que labraron esas mismas joyas, a los que sudaron el lomo en siembras, cultivos y cosechas [...] a los que cavaron la tierra y perecieron de sed, calor, rabia, necesidades para arrancar el oro, la plata (Cárdenas, 2005: 97).

Para los compañeros de Naún Briones, este es un discurso difícil de aceptar porque no existe en su memoria la figura del bandido social. Dice Naún Briones: “Todos coincidirán al decirme que es una zoncera regalar plata a los arrimados que no arriesgan nada, a esos infelices que si pudieran nos delatarían a los guardias y dejarían que nos maten sin mover un dedo” (Cárdenas, 2005: 98). Al final, y pese a la resistencia, Naún Briones logra un acuerdo:

[...] sin que nunca puedan entenderme, llegaré a un arreglo con ellos: la mitad de las reses que nos llevamos se entregarán a los que han quitado un animalito patrones y usureros; un poco de la plata que rebosan sus faltriqueras para la que tiene al marido en la cárcel, al hijo muerto, o lejos, o enfermo. Y aceptarán porque saben lo que es no tener nada, llenarse de aire y esperanzas el estómago, robar un poco de grano por necesidad, regar un poco de agua de la toma del patrón para que la sembrera no perezca y los cristianos no perezcan con ella (Cárdenas, 2005: 98).

El enfrentamiento entre Naún Briones y el hacendado Julio Eguiguren es la confrontación de dos nociones de vida, la expresión de los puntos de vista de dos clases sociales, guardando las formas y disimulando los odios mutuos; es un diálogo enmarcado en un forzado respeto al otro, en ocultar el mutuo desprecio. La narración la hace Naún Briones en primera persona y nos muestra el temor y sumisión de los campesinos ante la figura del latifundista –nadie de la familia de Eguiguren es maltratado–. En medio de la vorágine, Naún Briones, con mucha deferencia, llama a la puerta del estudio antes de entrar, donde el diálogo reafirma los diferentes papeles que cada uno juega en la vida:

¿Ya terminaron? [...] Todo parece, Naún, todo termina por no valer nada. [...] Nada sirve cuando no se ha nacido para administrar, acrecentar, conservar, infundir respeto con lo que se posee. [...] Se nace para disponer y mandar o ser dispuesto y servir. Y ustedes nacieron para obedecer, para vivir por la voluntad de otros. Se han rebelado: roban, matan, saquean para igualarse a nosotros. Fracasarán, morirán. Las jerarquías, el orden, son eternos: sin ellos las tierras no producirán, los pueblos se borrarían, la humanidad entera perecería. [...] ¿Vos, ladrón, quieres cambiar a los hombres y a las cosas, vos, bandido ignorante piensas eso?<sup>23</sup> (Cárdenas, 2005: 102-104).

La pregunta de Eguiguren no recibe una respuesta violenta de Naún Briones; por el contrario, con su silencio parece aceptar que su meta no es ser rico ni

---

<sup>23</sup> En varias regiones ecuatorianas, principalmente en la sierra, se emplea el voseo pronominal no verbal.

poderoso, porque su origen lo condiciona; no ha nacido para ser tal. Su incipiente conciencia social y deseos por cambiar el mundo se enfrentan a las afirmaciones manifestadas por el terrateniente, las cuales, tal vez, anulan en Naún Briones la generación de una posición revolucionaria y reafirman su condición de marginado.

Para Adriana Bergero (1988: 935) la novela muestra una división espacial, en donde lo de adentro “encierra la vida” y lo de fuera “expulsa la muerte”. Esta afirmación parece extrema; lo que sí presenta la narración es a los ricos casi siempre en un entorno cerrado –la casa, la hacienda, el salón–, mientras Naún Briones vive en espacios abiertos, no posee una casa, y, por tanto, aparenta tener un menor sentido de la propiedad individual, y un anhelo por buscar la redistribución de bienes para sí mismo y su grupo o comunidad.

Naún Briones continúa como un bandido con algunos toques de humanidad y sensibilidad. El contraste con la vulgar brutalidad de Chivo Blanco genera simpatías y apoyos, reafirma la imagen del bandido social. Aprende a matar y la costumbre de hacerlo modera la repulsión inicial. Se vuelve un experto, un gran ejecutor de asesinatos “limpios”, muy efectivo –“guardo el revólver tibio que sólo gastó una bala en este muerto” (Cárdenas, 2005: 129)–. Pero el hábito no anula sus debilidades ni las manifestaciones de su naturaleza de hombre: sus manos se estremecen luego “de disparar a muerte” (Cárdenas, 2005: 123), se le nubla la vista y tiembla ante los quejidos de un moribundo, le impresionan el dolor y los reclamos de sus víctimas. Los muertos acumulados se convierten en una enorme carga para Naún Briones, en fantasmas transformados en “un gran muerto que se sienta sobre mi conciencia para aplastarla” (Cárdenas, 2005: 130). Ahora tiene la certeza y la angustia de que

su muerte será violenta. Sus temores limitan sus ambiciones y se resigna a vivir con la duda, la misma que agobiaba a Chivo Blanco: ¿qué tipo de muerte le tocará?, ¿cómo será la venganza de sus víctimas?

La fama de Naún Briones se ha extendido tanto hasta el punto de provocar la aparición de muchos impostores; una multitud de simuladores convertidos en “una verdadera plaga de Naúnes, le digo, Naúnes ricos, Naúnes pobres, Naúnes muchachos, Naúnes ancianos” (Cárdenas, 2005: 151), quienes invocan su nombre para generar terror y cometer nuevos delitos:

[...] su fama se extendió, como un incendio de pasto en el verano, y bastaba con oír su nombre para que se llenaran de miedo los simples viajeros, y los comerciantes, los postillones, los revendedores de granos, los romeros y hasta los que cruzaban los caminos en partidas de diez o de veinte (Cárdenas, 2005: 149).

Los falsos Naúnes Briones reproducen una imagen distintiva: la figura de un bandido vestido todo de blanco, con sombrero y caballo blancos y dueño de una risa sonora, desinhibida, desdeñosa. Una imagen con una función doble, la de promover y proteger la identidad del verdadero Naún Briones, a quien muy pocos conocen. Los múltiples dobles de Naún Briones se aprovechan de lo existente, del fetichismo alrededor de su figura, del temor inspirado por esa imagen no ligada a una persona en concreto para consolidar la fama de Naún Briones y ayudar a incrementarla; se concentran en delinquir y no en reforzar la idea del bandido social, del justiciero.

En el episodio “El verdadero”, Naún Briones trata de controlar y eliminar la plaga de falsos Naúnes y así surgen nuevas leyendas, las cuales hablan del verdadero Naún Briones luchando por hacerse justicia por su propia mano y controlar la profusión de simuladores, hasta “que un día el verdadero Naún Briones, cansado de que tomaran su nombre para cometer cualquier atrocidad

o zoncera, agarró, uno por uno, a todos los falsos Naúnes [...] y después de reprocharles por lo que cometieron en su nombre, los mató a todos” (Cárdenas, 2005: 151). La narración presenta la opinión popular, las voces anónimas cobijadas por la construcción anafórica “dicen que”, donde hablan de las muchas habilidades de Naún Briones, del uso exquisito del revólver y de la soga para ahorcar, de su audacia, inteligencia, astucia y valentía. Naún Briones ya no se bate en favor de los oprimidos, sino en provecho propio, para ser el único beneficiario de su imagen, pues Naún Briones se considera fuera de cualquier norma, quien en un alarde blasfemo afirma no temerle “ni al mismo Dios” (Cárdenas, 2005: 151).

Para Eliécer Cárdenas, el recurso de presentar a varios impostores de Naún Briones, no sólo reproduce el hecho histórico padecido por el personaje en la realidad real, también es una manera de enriquecer la narración, la cual es, en su opinión, “una constante de la literatura popular en todo el mundo” (Calderón Chico, 1984: 84). De esta manera, la figura del bandido bienhechor queda envuelta en un manto de dudas y genera opiniones tan opuestas como la de Verzi (1984: 71), para quien los impostores son un medio para “salvar la imagen” de Naún Briones, la cual trataría de ser afectada por los poderosos en su afán por conseguir que la “historia oficial, la historia escrita por las clases dominantes” registre a un Naún Briones malvado, mediante el pago a esos impostores.

La fama de Naún Briones ha sobrepasado las fronteras de su pequeño pueblo y llega a ser noticia en los periódicos de la capital, Quito, donde hablan de sus aventuras y las caricaturizan: “En letras grandes mi nombre, diciendo Naún Briones el terror del Sur, bandido Briones asalta de nuevo” (Cárdenas,

2005: 154). Sin embargo, a nivel local vive un momento de gran debilidad; ya no es temido ni respetado; "...ahora que la mala suerte le volvía a rondar como una vieja y persistente conocida" (Cárdenas, 2005: 154), Naún Briones y su grupo se encuentran "acosados por guardias y soldados de Línea, desdeñados por campesinos temerosos, denunciados por curas de parroquia y maestros de escuela, ya no dignos de temor o respeto" (Cárdenas, 2005: 155). La debilidad de Naún Briones y su grupo es tanta que decide dispersar a su grupo y viajar solo hacia el norte, hacia el centro del poder, porque es conveniente "que por estos lados nos olviden un tiempo" (Cárdenas, 2005: 155). Para Naún Briones el alejamiento lo vivirá como un ostracismo, mientras para la sociedad el exilio será "una medida de higiene pública", un castigo al héroe transgresor el cual permitirá "restablecer la salud cósmica" (Paz, 2003: 201) y restaurar el orden deseado por la sociedad.

En "Llamadas y viajes" Naún Briones recibe una carta de otro célebre bandido, el Águila Quiteña,<sup>24</sup> un "compañero de infortunio" dedicado a fechorías urbanas, quien sí puede "admirar mis hazañas de leyenda, mi valentía de hombre entero", y viaja a Quito para juntos "hacer grandes hazañas" (Cárdenas, 2005: 154). El viaje a Quito se convierte en una peregrinación, en un acercamiento a la vida diaria y dura de la mayoría de la población. Se vuelve testigo de la soledad de los caminos, de la incomunicación de las poblaciones, de la ostentación del lujo y del acceso al arte sólo para grupos pequeños en las ciudades, placeres extraños a la mayoría de la población, y

---

<sup>24</sup> El Águila Quiteña, Luis Aníbal Paz, otro personaje real recuperado por la novela fue, en la década de 1930, un carterista muy famoso, un célebre ladrón "incapaz de [cometer] un acto de violencia". Nació en Quito, posiblemente en 1908, y murió en una cárcel peruana, en 1956 o 1957, en medio del olvido. El abandono de su padre sastre fue la causa para que se dedicara a robar y, así, "mantener a su madre". Más tarde fue propietario de dos "cabarets", el Happy Land y el Araña Negra, ubicados en la zona moderna de la ciudad, lugares a donde acudían muchos visitantes, entre ellos los políticos del momento (Rivadeneira, 2005: 105-109).

camina “guardando las palabras hasta que son un peso insoportable, un silencio que quiere reventar aunque sea en carajos y puteadas a uno mismo” (Cárdenas, 2005: 156). La ciudad lo hace partícipe del ritual adorador de la alta cultura, de la falsa deferencia al poeta, al cual coronan con “ramas doradas sobre su cabeza sin pelos por una muchachita vestida de blanco, abrigándose del frío o protegiendo su cuerpo de las reumas con una capa larga de terciopelo” (Cárdenas, 2005: 157), en otro ritual de veneración simulada al arte.<sup>25</sup>

Viaja solo en medio del frío y ruega por un poco de comida; su anonimato le permite hacer algo inaudito, comer “sin mirar de reojo, sin sentirse intranquilo ni observado” (Cárdenas, 2005:156). Descubre con satisfacción que nadie le conoce y que a nadie le importa, pero sufre, se siente frágil, con necesidad de protección divina; está desamparado.

La escalofriante narración de los “Quiroz”, donde se presentan sus vidas inmersas en una suciedad e indignidad abrumadoras, sus repugnantes costumbres y degradación, todo socialmente agravado por el hecho de ser indios, es otra muestra del racismo imperante en la sociedad de entonces y funciona como punto de comparación entre las vidas de dos tipos de bandidos, de unos brutales y despreciables como los Quiroz, quienes viven una vida no “digna de un ser humano, pensó él [Naún Briones], ni siquiera digna de un indio” (Cárdenas, 2005: 165), y la de Naún Briones, quien cuenta con un halo de solidaridad de clase y goza, en algunos sectores, aunque ya no en su región, de una fama de bandido de buen corazón, de bandido social.

---

<sup>25</sup> Este suceso podría estar inspirado en la “coronación” como “poeta nacional”, en 1917, del escritor cuencano Remigio Crespo Toral (1860-1939), quien también fue eminente abogado y diputado conservador, y es considerado como el “intelectual del proyecto terrateniente aristocrático” (Estrella Vintimilla, 1985: 80).

El episodio “Quiroz” también sirve para volver a ubicar históricamente a la narración, y pinta un país con escasas vías de comunicación, donde todavía no es posible circular en vehículos a motor entre las principales ciudades.<sup>26</sup> Los coches, las nuevas piezas de lujo de los ricos, llegan a su destino literalmente sobre los hombros de muchos cargadores, hombres para quienes el progreso es una carga más. Los Quiroz han robado un coche y lo han convertido en símbolo de protesta de los miserables: “...aquel automóvil descapotado, elegante, altivo, con faros plateados y altos asientos, con las cacas resacas de gallinas, rotos, exhibiendo sus oxidados resortes a la llovizna que parecía eterna en ese lugar alto y rodeado por la maleza y los árboles siempre renovados en la humedad” (Cárdenas, 2005: 164). Pero no es la única burla atesorada por los Quiroz; estos acumulan riquezas estafalarias por el puro gusto de robar, de reunir cosas sin sentido con el fin de ofender y vengarse de los ricos:

[Quiroz] le dijo que todo aquello no era más que una bonita basura que él la guarda para contemplarla de vez en cuando y reírse de los que jamás llegaron a poseerla y se quedaron aguardándola en las ciudades, esperando tenerla al término de un viaje largo de arrieros y postillones que se murieron tratando de defender cosas que nunca podrían comprarlas, poseerlas (Cárdenas, 2005: 166-167).

El profundo resentimiento de los Quiroz, seres abusados y marginados por el sistema latifundista, condenados por indios a ser peones de por vida, a ser unos objetos más dentro de la hacienda, y por tanto, transferibles de uno a otro dueño, genera un odio infinito donde la vida sólo tiene un propósito, la de

---

<sup>26</sup> St. Geours (1996: 64) dice: “A fines del primer decenio del siglo xx, no existía todavía ninguna vía carrozable en la provincia de Loja, y Cuenca tuvo que esperar a los años 1920 para unirse por tierra, a Azogues, Gualaceo y Paute, situados en un radio de 30 km; el ferrocarril del sur –ramal del ferrocarril Guayaquil-Quito– llegó a Azogues sólo en 1948.”

“matar, herir, para destruir todas las obras ambiciosas de los hombres, los lujos de los ricos sin alma” (Cárdenas, 2005: 171).

La exposición a tanta inhumanidad conduce a Naún Briones a racionalizar las causas de los problemas y piensa que “destruyéndolo todo, nada se logra, sólo el yermo, la perdición: la culpa no la tienen las cosas sino los hombres que abusan de ellas” (Cárdenas, 2005: 176). Presiente la utilidad de su muerte, que le traerá la inmortalidad –otra manera de perdurar–, porque “el mantenerse vivos es la mayor riqueza, la mejor prenda que los hombres puedan tener” (Cárdenas, 2005: 175). Hay un espíritu de sacrificio, de heroísmo trágico en Naún Briones, para denunciar a una sociedad injusta y polarizada, tal como lo hace la novela *Las cruces sobre el agua*,<sup>27</sup> a la cual se refiere el narrador, con un guiño literario y un homenaje a su autor.

El ocaso de Naún Briones continúa; solitario y sintiéndose un extranjero, un perfecto desconocido en medio de la ciudad de Quito, “como extraviado o borracho entre las viejas de negro que iban rezando a sus misas, entre esos hombres de trajes oscuros y sobrios que subían en fila, fúnebres, seguramente importantes” (Cárdenas, 2005: 194), camina sin ningún rumbo, atemorizado ante la novedosa vida urbana, como un simple “chagra bruto”,<sup>28</sup> hasta que logra encontrar al Águila Quiteña, con quien se identifica por tener en común una gran admiración al padre y por compartir similares ritos iniciáticos, al haber experimentado sus primeros robos durante la niñez, en una acción

---

<sup>27</sup> *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), narra la matanza de obreros del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil. Gallegos Lara fue un escritor y militante comunista que ejerció una gran influencia sobre los intelectuales ecuatorianos de su tiempo, al enfatizar la importancia de transmitir el compromiso político del autor en sus obras.

<sup>28</sup> Chagra quiere decir “campesino de la región interandina del Ecuador que no se identifica precisamente con el indio”, según definición de Carlos Joaquín Córdova mencionada en su libro *El Habla del Ecuador: diccionario de ecuatorianismos* (1995: 337). Es una persona no citadina, sin modales urbanos; es un término usado despectivamente que encierra una connotación racista.

desesperada para ayudar a mitigar el hambre de sus familias. Sin embargo, hay varios contrastes importantes entre los dos personajes, el más evidente es el apego del Águila a las riquezas y los lujos –para el Águila “los lujos embellecen la existencia” (Cárdenas, 2005: 197)–, visión contraria a la de Naún Briones.

La ciudad es un medio más poroso y tolerante, y el Águila se ha beneficiado de una cierta movilidad social; cuida su aspecto con vestidos caros –“como te miran vestido así te consideran” (Cárdenas, 2005: 199)–, y acata varios códigos, como el vestido, el lenguaje y la etiqueta, para ser aceptado entre los grupos adinerados. La imagen humilde de Naún Briones es una sorpresa para el Águila Quiteña, quien se lo imaginaba diferente, un ser casi inexistente por su idealismo:

[...] los periódicos daban tantas versiones contradictorias de su persona, pintándolo de tan diferentes maneras, describiendo sus acciones de insurrecto o salteador. Pero, en todo caso, jamás le pareció real. No imaginaba siquiera que se pudiera despojar a alguien para entregar a los menesterosos aquel despojo: nadie, en su juicio, haría aquello (Cárdenas, 2005: 200).

Naún Briones es una imagen anacrónica en la ciudad, con esa “mala traza del provinciano”, una “leva ridículamente holgada, los pantalones gruesos, el rostro cuadrado y duro que no movía ningún músculo”, lleno de “desaliñados andrajos” (Cárdenas, 2005: 195), con “su leva deshilachada..., [un] sombrero indigno..., el pantalón zurcido, viejo y manchado” (Cárdenas, 2005: 199). La figura de Naún Briones no corresponde a su fama y asombra a los pocos que todavía admiran su leyenda y sus hazañas. Para el Águila Quiteña, la primera acción con Naún Briones es modificar su apariencia de acuerdo a los estándares aceptados en la ciudad: arreglo en la peluquería, cambio de

ropajes, “amariconarle” con una camisa de cuello duro y postizo, una corbata, un pantalón estrecho, leva entallada, peinado con raya y con cabello engominado; en resumen, vestido o “disfrazado como para una fiesta de inocentes, igual a un año viejo de los que queman, entre cohetes, en Catacocha o Celica” (Cárdenas, 2005: 199). Naún Briones, transformado en un figurín, se siente ahora menos varonil, pero reafirma su conciencia social ante la incompreensión del Águila Quiteña. Le dice: “yo no quiero ser rico, Águila, volverme igual a los que despojo, no podría, no sería yo. Robo porque no aguanto que unos tengan todo de sobra mientras a otros ni la estrecha existencia que tienen les alcanza” (Cárdenas, 2005: 201).

Para entonces, Naún Briones es una leyenda ajena a la persona y representa una suerte de justicia elemental. La leyenda tiene una vida independiente del sujeto, cuya existencia ya no es importante. La leyenda forma parte del imaginario colectivo, de las historias sabrosas que cuenta la gente. La incomunicación del país hace que Naún Briones sea despreciado en Loja, en su medio, pero su leyenda sea elogiada en Quito, donde es un ejemplo de un idealismo inalcanzable. El Águila, borracho y sentimental luego de escuchar cantar al Potolo Valencia,<sup>29</sup> “le rogó que nunca cambiara, hasta el día de su muerte, hasta el polvo y la ceniza” (Cárdenas, 2005: 202).

Naún Briones, la persona no fusionada con la leyenda, se desploma y cae en un abismo –la cárcel–, tras ser arrestado luego de disparar a sangre fría a un policía, como consecuencia de su irrefrenable rechazo a los abusos y de no entender que la violencia en la ciudad es más sutil, con trampas y engaños

---

<sup>29</sup> El Potolo [Luis Alberto] Valencia (1918-1970) fue un famoso cantante popular ecuatoriano, quien, con Gonzalo Benítez, formó “el dúo más célebre en la historia de la música nacional” hasta ser reconocido como “Caballero de Honor de la República”, en 1962. Su música expresaba “como nadie el alma del hombre andino, sacando a relucir los tormentos, la pasión y la ternura del mestizo” (Espinosa Apolo, 2005: 146-148).

de por medio, y no frontal como en el campo. El escepticismo llega a su cúspide con la duda, “lleno de curiosidad”, del funcionario penitenciario de origen lojano acerca de si al nombre Naún Briones de verdad le corresponde una persona. El autor aprovecha este instante para hacer una mención, y un homenaje, a Pablo Palacio y a su obra *Un hombre muerto a puntapiés* (1927).<sup>30</sup>

En el episodio “Diógenes”, Naún Briones sufre el encierro, la soledad y las humillaciones de la cárcel. Se siente un pobre hombre, frágil, débil, triste, olvidado. Lamenta “no tener quién me escriba una carta con unas letras feas, unos renglones torcidos, para decirme siempre te esperamos, Naún, te pensamos todos los días, nos acordamos de vos y te vemos volver” (Cárdenas, 2005: 236). La sensibilidad del pintor Diógenes –una referencia a Diógenes Paredes–<sup>31</sup> ratifica la condición humana, terrenal de los presos, al pintarlos como lo que son, “gente que existe, que no le quiere nadie” con sus manos “grandes y verdaderas de los hombres, las que cavan, tornean, las que se despiden, las que matan” (Cárdenas, 2005: 237).

Los bandidos han perdido resplandor: Naún Briones está confinado y los Quiroz muertos, excepto uno de los hijos, quien llega mal herido a la misma cárcel donde se encuentra Naún Briones, para sufrir, no sólo los castigos de los vigilantes, sino el desprecio y maltrato de los otros presos por ser indio. Naún

---

<sup>30</sup> Pablo Palacio (1906-1947), escritor nacido en Loja, Ecuador, fue uno de los fundadores de la Vanguardia en Ecuador. Su obra fue muy controvertida en su época, cuando reinaba el llamado “realismo social ecuatoriano”. Benjamín Carrión (1994: 37) dijo en 1930: “Pablo Palacio, del “último rincón del mundo” [Loja] salió a hacer la literatura más atrevida –de contenido artístico y temático– que se haya hecho en el Ecuador. Sin duda alguna. Literatura audaz de asunto, audaz de ironía; una ironía seca, fluida, inaudita en nuestro medio.”

<sup>31</sup> Diógenes “el Monstruo” Paredes (1910-1968), a quien “sus dudas e impulsos le volvieron monstruo, en el sentido de irse contra el orden regular, mas no como deformación”, fue un gran pintor quiteño cuyos “dibujos salvajes y... colores sombríos” de sus obras “le consagraron como el más premiado pintor expresionista [ecuatoriano] de los años 40” (Estrella, 2005: 197-198). Diógenes Paredes también fue presidente del I Congreso de Trabajadores de la Cultura, en 1966, un movimiento de intelectuales que buscó transformar la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la institución oficial promotora de la cultura, en una organización menos elitista y más orientada a difundir y popularizar la cultura.

Briones necesita sobrevivir para trascender y evitar el olvido de su fama; se vuelve más humano y mantiene vivo el anhelo de ser libre; protege a Quiroz y lo motiva a no darse por vencido; por último, adelanta lo que vendrá: “tal vez un día de éstos podría largarse matando a los guardias, saltando los muros” (Cárdenas, 2005: 235), con lo cual rehabilitaría su prestigio.

El castigo es parte de otro ciclo importante en la construcción del héroe: castigo – sufrimiento – redención.

En los episodios “Quebrantos y mortandades”, “Rindolfo”, “Víctor Pardo” y “Apoyos y rebeliones”, Naún Briones resurge y se convierte en un personaje muy controvertido. En un primer momento es un traidor a su memoria e instrumento de represión a favor de los latifundistas; en seguida se arrepiente y se vuelve una figura con algunas inquietudes revolucionarias.

La restauración de la fama y prestigio de Naún Briones necesita de una acción extraordinaria. Esta aparece en el episodio “Quebrantos y mortandades”, cuando en medio de la confusión generada por la llamada Guerra de los Cuatro Días,<sup>32</sup> Naún Briones se fuga de la cárcel, junto con otros cincuenta presos, en un acto de “audacia inconcebible” y provoca “reverencia, admiración sin reservas” en el pueblo, por ser el único fugado que logra la tan ansiada libertad (Cárdenas, 2005: 179-180).

La proeza no puede ser más extraordinaria:

[...] él solo con la presión vengativa de sus brazos, estranguló a dos guardias y sólo con la fuerza de su valentía saltó los quince metros altos del muro del Penal hacia el verde sucio, vacío, del césped de afuera, hacia la libertad, y cayó sin que ninguno de sus huesos sufriera daño, mientras, detrás, iban saltando, uno a uno, desesperados, felices por ver su libertad o su dicha tan cerca, a sólo quince metros, los cincuenta

---

<sup>32</sup> La Guerra de los Cuatro Días fue un enfrentamiento fratricida entre liberales y conservadores por obtener la hegemonía del poder, ocurrido entre el 28 de agosto y el 1 de septiembre de 1932.

reclusos que prefirieron seguir su ejemplo, ser como él, entregarlo todo a costa de esa oscura sensación que llaman libertad (Cárdenas, 2005: 179-180).

El mito se ha renovado, aunque mantiene una vida independiente del sujeto

Naún Briones:

[...] escuchaba a furtivos canillitas cruzar sin mirarlo siquiera, pregonando a gritos su fuga impresa en los diarios, su prestigio y sus correrías transformados en noticias, apretados por el linotipo, ya más grandes que su propia vida, imperecederas en sus titulares y sus datos y reseñas escalofriantes, mentirosas, que le evocaban como a la encarnación más pura del mal, el más torvo asesino, el ser sin sentimientos ni principios (Cárdenas, 2005: 181).

Ahora Naún Briones es un ser invisible, un miembro más de la masa de seres anónimos que escuchan fascinados a un nuevo líder político, José María Velasco Ibarra,<sup>33</sup> cuya presencia señala nuevamente el tiempo histórico de la narración. Nadie sabe dónde está Naún Briones y esto lo enoja y frustra, hiere su orgullo “porque lo habían suprimido, cobardes, metódicos, seguros, los pesquisas que no tuvieron la suerte de encontrarlo” (Cárdenas, 2005: 184). Naún Briones anhela tener reconocimiento, desea disfrutar la enorme fama de su nombre y sufre por ser un “muerto en vida”, una persona inexistente, una pura referencia en los viejos archivos policiales y en las hemerotecas. La supresión de Naún Briones

era peor que si me hubieran herido de bala, rematado a bayonetazos junto a los muros del Panóptico, peor que si me hubiera ahogado en los mierderos de las alcantarillas, porque ya no tendría nombre ni pasado, porque sólo sería una sombra caminando sobre el zócalo duro, frío de la Plaza de San Francisco, el puro olvido entrando a las picanterías baratas de La Tola, el lojanito bermejo y callado que todas las noches abría la puerta de su piecita en el hotel ‘Viajero’, sin saludar al propietario, y se tendía bocarriba sobre el colchón de paja, y prefería no

---

<sup>33</sup> José María Velasco Ibarra (1893-1979), gran orador, fue cinco veces presidente de Ecuador por el voto popular, aunque sólo una vez, la tercera, pudo completar el período presidencial para el cual fue elegido. Fue un personaje muy carismático y populista que alcanzó su primera presidencia en septiembre de 1934.

encender la luz del cuarto, y escuchaba a los borrachos desgañitarse, afuera, sobre el frío de la calle (Cárdenas, 2005: 185).

Naún Briones, como un nuevo Ulises, vence a todas las seducciones y regresa a Loja, “la tierra de la que no debí salir, porque, según dicen, sólo la tierra de uno sabe cuidar como una madre” (Cárdenas, 2005: 182); vuelve a su pueblo para recuperar la fama, y ser, nuevamente y para siempre, Naún Briones, el héroe, la leyenda, el nombre atemorizador pero ligado a su cuerpo, a su figura, y tratar de “recomponer esa vida que le queda, que ahora está vacía, sin brillo, sin hazañas, sin muertes ni osadías” (Cárdenas, 2005: 188). No le importa tener que empezar de nuevo, con otros compañeros, con tal de evitar que el olvido y la muerte, el polvo y la ceniza lo hagan presa, porque su vida no puede terminar en un silencio y ser olvidada. Y lanza una advertencia: “se van a arrepentir por haber intentado olvidarlo” (Cárdenas, 2005: 188).

El país sufre muchos cambios y los hacendados tradicionales se aferran a retrasar la llegada de la modernidad. Para los terratenientes, la emigración de campesinos hacia la costa, con sus grandes extensiones de tierras recién incorporadas al negocio de la agroexportación y las nuevas relaciones económicas establecidas con los trabajadores, por medio del pago de salarios, son sinónimos de tiempos malos, pues

sus tierras se desperdician largas, inmensas, arruinándose por una falta de siembras, de cosechas que mucho tienen que ver las caravanas de campesinos largándose, con una alforja al hombro y sus corotos, hacia la promesa dorada, al espejismo palúdico que es la Costa, hacia los pueblos que se forman, de la noche a la mañana, sobre las orillas de los ríos profundos, a la vera ruidosa de las líneas férreas (Cárdenas, 2005: 139).

La aparición de los bancos y la práctica de depositar en ellos ahorros y valores, así como la mayor protección a las caravanas de viajeros, no sólo con policías,

sino con guardias privadas conformadas por ex-cuatreros o matones fugados de las cárceles, afectan a Naún Briones, cuyas actividades se vuelven inconvenientes. Los consejos de su compañero Rindolfo Ochoa, de servir a los terratenientes y convertirse en el brazo represor contra los campesinos rebeldes o quejosos le seducen, pues ofrecen una alternativa rápida para enriquecerse. Rindolfo es un tipo codicioso y pragmático, la expresión del deseo interno de Naún Briones por convertir sus actividades bandoleras en riquezas acumuladas, en testimonio de poder e influencia, en pasaporte hacia la impunidad, tal como lo vio en el Águila Quiteña. La voz de Rindolfo es el deseo íntimo de Naún Briones por disfrutar una vida de comodidades y lujos, de hacer realidad el mito que equipara riqueza con felicidad. Ahora sueña con tener “una casa pequeña, de paredes recién blanqueadas donde yo podría estar viviendo sin peligro, en la tranquilidad de un sueño sin sobresaltos, en una mujer que me quiera sin sufrir, en un hijo que lleve mi nombre y mi recuerdo, en camisas limpias, botas nuevas, parcelas con riego” (Cárdenas, 2005: 136).

En la entrevista de Naún Briones con el hacendado, durante una fiesta, aparece con una imagen muy disminuida, empequeñecida frente al poder. El latifundista lo hace esperar para “domarlo”, calmarlo y someterlo. Lo trata de manera burlona y prepotente, para reducirlo y resaltar las diferencias; se siente superior, dominador, en control, poderoso, porque sabe “que el guardar las debidas distancias con las gentes de baja condición social debe ser tan indispensable como el saber mantener relaciones cordiales, aunque lo sean en apariencia, con los de su propio rango” (Cárdenas, 2005: 146). Naún Briones está apocado, tiene una imagen débil: “botas lodosas, sus mejillas recién

afeitadas y olorosas a colonia barata de peluquería, a sus pantalones de dril, manchados y humillantes” (Cárdenas, 2005: 132). Se siente “un pobre diablo..., que su prestigio triste de robos y asaltos pronto no sería más que un fastidioso recuerdo, o ni siquiera un recuerdo: patético detrito de la pobreza y la ignorancia, de la mala sangre mestiza, pensaría, de las pasiones irrefrenables, de la rusticidad de su existencia” (Cárdenas, 2005: 138). A pesar de su juventud, ahora le pesa la edad y le gana el cinismo, y considera provechoso escuchar la propuesta de trabajo del hacendado:

Sólo se trata de dar escarmiento a unos vagos, unos insolentes que no quieren trabajar,... a unos infelices que no quieren sembrarme las tierras, que desvían el agua de los potreros para sus ilícitos cultivos, que quieren adueñarse de las parcelas que les entregué a cambio de su trabajo, que se han envalentonado y despeñan mis reses o las roban (Cárdenas, 2005: 147).

Naún Briones, en su afán por revivir su prestigio, traiciona a su imagen y a los pobres. Se gana su odio. Naún Briones dice “que cayó en la tentación, en las ofertas engañosas de los ricos que le brindaron champán y le hicieron dormir sobre los colchones de plumas de sus casas, que los ayudó a despojar a los pobres, que dispersó, a bala limpia, multitudinarios reclamos de arrimados coléricos” (Cárdenas, 2005: 116). Parece benévola la opinión de Jimmy Jorge Chica (1995: 115) al decir que la “confesión de culpa por parte de Naún no se verifica realmente en las acciones de Naún. Su traición a la causa popular sólo queda aludida al nivel de la confesión pero no al nivel de los hechos.” Las acciones de Naún Briones repudiadas por los campesinos no parecen ser, esta vez, versiones, una posibilidad o conjetura, sino hechos que contribuyen a la complejidad de la figura de Naún Briones, la cual se acentúa con esta contradicción.

Las fibras solidarias de Naún Briones permanecen latentes y necesitan de la racionalización, el discurso y los análisis de Víctor Pardo para salir a flote. Víctor Pardo, con su idealismo, educación y juventud, representa los anhelos frustrados de Naún Briones, los sueños no alcanzados, su deseo contenido por volverse un revolucionario, un agente de cambio en la sociedad. La utopía de Naún Briones necesita de la ideología de Víctor Pardo para no convertirse en una fantasía vacía, y el mito requiere tanto de la utopía de Naún Briones como de la ideología de Víctor Pardo.

La lectura del poema dedicado a Naún Briones, donde Víctor Pardo cuenta “cómo unos hombres solos, unos valientes que no temen ni a las leyes de la vida ni a las de la muerte, se baten y arrebatan lo injustamente obtenido, dan de comer al que tiene hambre, cabalgan, se enamoran, mueren, se sienten inmensos, inolvidables” (Cárdenas, 2005: 108), enternece a los bandidos y les recuerda que pueden ser diferentes, que pueden convertirse en “símbolo y destino” de la sociedad, en contrapesos del gobierno para construir “un país sin ricos mandones, sin notables usureros, un país donde nadie necesite volverse bandido para sentirse libre” (Cárdenas, 2005: 112). Sin embargo, a Naún Briones le atormentan muchas dudas sobre la posibilidad de contar con el respaldo del pueblo y desconfía de su compromiso político. Naún Briones cree que los pobres harían lo mismo que él ha hecho: defender su vida –su único bien–, y en caso de poder alcanzar privilegios, lo harán a costa de todos y de todo, olvidándose de la solidaridad de clase y de los ideales declarados, hasta terminar “matándose entre ellos por una casa elegante, por unas joyas o un puñado de billetes sucios” (Cárdenas, 2005: 113).

La indecisión convierte a Naún Briones en la bendición y el flagelo de los pobres: a ratos los protege para luego atacarlos en beneficio de los hacendados. Finalmente, en un acto de compunción, se aleja de las tentaciones ofrecidas por los ricos para escuchar a su voz más sensible y comprometida, y retomar los ideales propuestos por Víctor Pardo, para quien el tiempo y las condiciones ya no son los más adecuados para la transformación social, a pesar de lo cual seguirá a Naún Briones, “hasta el polvo y la ceniza”, pues “no queda mucho por hacer... pero tampoco nos queda más” (Cárdenas, 2005: 116-117).

El episodio “Apoyos y rebeliones” presenta la encrucijada en la que se encuentra Naún Briones. Desea poner en práctica sus ideas de reivindicación social, pero padece un descrédito generalizado: para las autoridades no ha dejado de ser un rebelde y delincuente; por su parte, los campesinos no le creen sus buenas intenciones y repudian sus recientes alianzas con los poderosos; por último, sus propios compañeros no desean dejar de ser delincuentes y no muestran ninguna solidaridad de clase. Cuando Naún Briones y su banda tratan de secundar una sublevación de agricultores, estos suponen que los va a robar, a pesar de no tener nada de valor, y en un gesto de desprecio ni siquiera contestan el saludo de Naún Briones y lo dejan con la mano extendida. Los agricultores ya no se identifican con Naún Briones y desean diferenciarse de él, porque “no somos unos matones ni unos malhechores como él, como Naún Briones que nos va a desacreditar quedándose aquí” (Cárdenas, 2005: 216-217), aunque al final sean obligados a aceptar la ayuda, de manera resignada y forzada. La figura de Naún Briones

como un revolucionario no cuaja y el bandido social ha perdido lustre y prestigio; sólo vive en la poesía.

Naún Briones no será lo que Rindolfo recomienda ni lo que sugiere Víctor Pardo. Brotará, una vez más, la verdadera naturaleza de Naún Briones, una mezcla de forajido incorregible y de rebelde pertinaz; un caudillo que puede tolerar a sus hombres robar y aprovecharse de los pobres, o abandonarlos en manos de un ejército ofendido. Pero también es un líder capaz de herir el orgullo de los militares, al enfrentarse a las tropas del gobierno, lesionar a sus mandos y escapar a sus cercos. Estos hechos antagónicos restauran la fama de Naún Briones y lo sitúan en la antesala de su fin terrenal.

Naún Briones buscará entrar en la normalidad social y trascender en la tierra y en la memoria de los hombres, por eso atiende el consejo del cura de Sozoranga: “Cásate, si quieres, le dijo el cura, levantando un poco los párpados para que los mirara unos segundos pensativos y tristes, todos alcanzan su perdón y su mujercita, le dijo con blandura, sus hijos y su descanso eterno” (Cárdenas, 2005: 249). Sin embargo, para casarse, Naún Briones deberá luchar por ser parte de su famoso nombre, un nombre despojado de toda referencia corpórea por la celebridad. Casi nadie identifica a la persona Naún Briones con el famoso bandolero. Naún Briones recuerda las primeras palabras de su novia Dolores:

Tantos dicen llamarse Naún Briones, me decías lenta, con ganas de fastidiarme, [...] Cualquiera cree que al pronunciar ese nombre la gente va a caerse de rodillas, don, o a esconderse, a suplicar por sus vidas. Todos quieren ser como él y no lo pueden, don, decías terca y risueña, y muchos cuentan que él ya murió, que lo finaron, que le atravesaron las balas del mayor Deifilio en El Carmelo, que enterraron su cuerpo caliente en una quebrada y que su alma pena por todos los rincones,

muerta de cansancio. Él ya no vive, don, y usted no es él, le roba su fama a un difunto bueno, a un muerto generoso (Cárdenas, 2005: 257).

El pueblo ha situado a Naún Briones, la leyenda, como un ente bueno y generoso, mientras califica a la persona llamada Naún Briones como peligroso y no digno de confianza. Para Naún Briones, la persona, la fama construida no le sirve ni le protege; vive siempre desconfiado y teme ser traicionado y entregado a las autoridades; ya no podrá reintegrarse a su comunidad.

El episodio “Ceremonias y conjeturas” nos presenta a un Naún Briones muy humano, un enamorado convencional que visita y respeta a la novia, a pesar de poner en peligro su libertad. Su comportamiento es tan normal que Dolores, la novia, le pierde el miedo original y llega a sentir hasta lástima por él. La curiosidad de Dolores se convierte en un duro espejo para Naún Briones, uno donde puede contemplar su pasado criminal y ya no sentirse orgulloso de sus delitos:

Háblame de tus muertos, Naún, si fueron jóvenes cuando los mataste, cómo eran sus caras, si estaban elegantes el rato de morir, me decía, qué se siente al matar, Naún, cómo hierve la sangre, cómo se enfría tu alma cuando matas, Naún, cuando el otro cae, y se va del mundo entre quejidos, y sólo te deja su cuerpo y su recuerdo. Y yo quise hacerla callar, como escandalizado, lleno de vergüenza por esas palabras, quise taparle la boca (Cárdenas, 2005: 252).

La curiosidad de Dolores le produce remordimientos y pesadumbre. Naún Briones, la persona, siente la urgencia de refugiarse en un hogar con una esposa e hijos cariñosos, un lugar propio donde ser amado, “Porque mi tiempo se acaba, Dolores, el tiempo es un señor que ya no espera y me lo pide todo: los aperos, las espuelas, los recuerdos, las cosas que no tuve, Dolores, los cariños que me guardé, los besos que no di” (Cárdenas, 2005: 258). A la ceremonia del matrimonio de Naún Briones con Dolores sólo asisten el

sacerdote, los novios y la madrina de la novia, en medio del temor y expectativa de la población y de la desconfianza de Naún Briones por una posible delación. Naún Briones ya no puede abandonar su mundo lleno de suspicacias y mantendrá sus rutinas, su vida de permanente evasión y encubrimiento, a pesar de la desesperación de Dolores, quien, exasperada, dirá:

hasta cuándo, Naún, hasta cuándo va a ser así: los pasos afuera, la casa escondida en el monte, el apuro y el miedo de que ellos, los Rurales, ya estén aquí rodeando el lugar, alistando las armas, recibiendo las órdenes. ¿No vas a cansarte nunca de vivir así, Naún? ¿Hasta cuándo, Naún, hasta el polvo y la ceniza, hasta que alguien, un conocido, venga apenado para decirme que soy viuda, para contarme cómo te mataron? (Cárdenas, 2005: 266-267).

Así llegamos al episodio “Polvo y ceniza”, el cual es, en palabras de Vladimiro Rivas (1991: 37), “una obra maestra de narración pura: tensa, febril, la vida aprehendida en términos de pura existencia, la nada exorcizada con el lenguaje”. Naún Briones, en el final de su vida terrenal, tiene conciencia de lo efímero de la vida del hombre. Sólo posee la compañía de sus dos álter egos –Víctor Pardo y Rindolfo Ochoa–, todos los demás lo han abandonado: su esposa está encerrada en casa de sus padres y no puede acompañarlo; los miembros de su banda, desilusionados por las posiciones ideológicas de Víctor Pardo, ajenas a sus actividades delincuenciales, también lo han abandonado. Es difícil imaginar que la leyenda Naún Briones corresponda a esa persona tan tranquila y solitaria. El mayor Deifilio no da crédito a esta situación: “...dime cuántos andan con él, cuántos... ¿diez, treinta, su banda entera? Sólo dos, volvió a decir humildemente el prisionero” (Cárdenas, 2005: 279).

Naún Briones, la persona, es consciente de su papel en la historia; sabe que intentó hacer algo diferente: pretendió combatir las injusticias y los abusos

de los poderosos, pero falló. Víctor Pardo dice: “Era la esperanza, y lo supo, su única oportunidad de ser en este mundo desigual, implacable, y perdió, acaba de perderlo todo” (Cárdenas, 2005: 277). Acosado en una quebrada –la quebrada Piedra Lisa–, asesinado en el fondo de la misma, su cuerpo será recuperado por los militares quienes impiden la difusión de fotografías y buscan aislarlo de la población, con la esperanza de que el orden vuelva a reinar. Pero todo esto será insuficiente para impedir la nueva vida de Naún Briones, la del mito, como lo expresa el mismo Naún Briones:

[...] jamás podrás matar mi nombre, mayor Deifilio, porque ya dejó mi cuerpo y corre sin que me necesite. No podrás matar a todos los guitarristas que me han compuesto canciones que me nombran, ni fusilar a los viejos que cuentan mis historias. No alcanzarías nunca a quemar todos los periódicos donde mi nombre fue impreso, mayor Deifilio (Cárdenas, 2005: 300).

Una vez muerto Naún Briones el orden ha sido restablecido. Al mismo tiempo, el mito crece de manera acelerada y el culto a su figura empieza, gracias a la concurrencia de muchas voces que exaltan al héroe y a su muerte. El olvido se hace específico, elimina lo negativo, los malos recuerdos, y sólo cultiva lo positivo de Naún Briones, su carácter rebelde y transgresor. La creencia popular atribuye muchos prodigios a Naún Briones, los cuales, en un movimiento de espiral, reafirman el mito, lo engrandecen y generan nuevos portentos, narrados en los episodios “Figura”, “Milagros”, “El monumento”, “Fulgores”, “Recuerdos” y “Voces”. De esta manera, la muerte de Naún Briones no es la derrota de su pueblo sino una fuente de esperanza.

No obstante los esfuerzos de las autoridades por desvanecer la figura de Naún Briones, o por esa misma razón, la imagen crece y se graba en el imaginario popular, a pesar de no contar con un rostro determinado:

Dicen que muy pocos lograron mirar su rostro más de dos veces. Que la mayoría de sus víctimas no le conoció jamás o que, de pronto, olvidaban sus facciones por el puro miedo de volver a verlo. Que cuando lo mataron, el mayor Deifilio ordenó que cubrieran su cara con un pedazo de tela, y así, sin un rostro para ningún recuerdo, fue llevado hasta Loja donde, sin abrirle el vientre ni aserrarle el cráneo porque no hacía falta, fue enterrado en un sitio que nadie puede precisar (Cárdenas, 2005: 93).

Esta carencia no es importante. La característica sustancial de la figura es la idea de la vestimenta blanca y la risa sonora, “Una carcajada no de alegría ni de burla: de simple vitalidad solamente, o de viril desafío” (Cárdenas, 2005: 94). Naún Briones ya no necesita de un rostro ni de un cuerpo para existir. La figura recordada, tallada y pintada de memoria, alude a un ser amable, valeroso y digno, un bandido bueno. Como todo buen bandolero del pueblo, Naún Briones se ha convertido en alguien invisible e invulnerable.

Para el pueblo, Naún Briones no ha muerto, sólo está ausente físicamente porque un milagro lo salvó del asedio de los militares. El milagro es un elemento más del deseo de santificar a Naún Briones: fue perseguido, desapareció a los treinta y tres años –la edad de Cristo–, y un milagro evitó su muerte. Su alejamiento no elimina el culto; lo importante es que vive, de alguna manera, en cualquier lugar, así sea en tierras del “enemigo” peruano, como un mito, lo cual permite “contradecir las verdades que no vale la pena creer” (Cárdenas, 2005: 178).

Y para seguir alimentando al mito Naún Briones, el pueblo imagina muchos sucesos fantásticos. Como las autoridades del pueblo no desean asociar a este con Naún Briones, el imaginario popular inventa la construcción de un monumento efímero con la ayuda de fuerzas sobrenaturales, para que Naún Briones emita “la última, tiesa carcajada del bandido difunto” (Cárdenas, 2005: 211). También se generaliza la idea de la existencia de un fabuloso

tesoro enterrado en los lugares donde Naún Briones solía acampar, un tesoro tentador y perturbador, y a la vez condenatorio para quien se atreva a profanarlo, todo esto relatado con el uso de gran cantidad de dichos populares, “oro tierno, entierro de pocos años, mata cristianos”, “la gallina de oro aún no ha de cuajar sus pollitos”, “ambiciones de pobres son sólo sinsabores”, “el oro tierno que no tentó ni a los huaqueros”, “huaca tierna muerte cierta”, “ambición puede más que perdición”, “a difunto nadie quiere junto”, “borracho y santo nunca se mueren de espanto”, “ansia no conoce distancia” (Cárdenas, 2005: 118-121), como testimonio de una sabiduría popular incontestable.

La certidumbre popular reivindica al bandido en perjuicio del mayor Deifilio, al cual no le queda más que reconocer las cualidades del mito que frustró sus aspiraciones de volverse un héroe, y ser sólo el incomprendido velador de la ley:

Mucha gente dice que fue un buen hombre, lo describen como héroe, lo pintan como un macho inolvidable. Para mí, fue sólo un asesino, un salteador de caminos al que más le hubiera valido no nacer jamás. La gente, en su tierra, le compone poemas, historias y canciones, lo rememora en farras por todos los lugares donde anduvo, brindan por él, bautizan a los hijos con su nombre. No quieren recordar que él fue un despiadado, un resentido con la sociedad (Cárdenas, 2005: 67).

Contrario a los deseos de la autoridad, a Naún Briones le valió nacer y no fue polvo y ceniza. Sus hazañas y cualidades son cantadas en poemas y canciones donde se destaca su generosidad y sentido de justicia. Es un símbolo de reivindicación y esperanza, es fuente de inspiración: “en él los hombres piensan cuando el músculo / de tanto fatigarse es puro sentimiento” (Cárdenas, 2005: 244). Su fama sobrepasó la del buen bandolero: para algunos es hasta un héroe nacional que luchó contra la invasión peruana a Ecuador, en 1941, varios años después de su muerte (Cárdenas, 2005: 245).

Naún Briones es un mito, es decir “un nombre mágico desplegándose”  
(Meletinski, 2001: 123).

## 2.4 Análisis sincrónico

En la construcción del mito literario, el personaje desarrollará ciertas cualidades y características, algunas de las cuales provienen de la educación recibida de sus mentores, y otras resaltan, por imitación o antagonismo, con el resto de personajes cercanos a su entorno. El contraste de Naún Briones con los diferentes protagonistas de la novela, en un momento determinado, ayuda a entender la psicología del personaje, a conocer sus motivaciones íntimas, su ética.

El arriero Horacio, padre de Naún Briones, es religioso, respetuoso, tímido, servicial y trabajador. Es un buen representante del campesinado de la región, el cual asume su situación de discriminación como algo inevitable y natural, y está siempre vinculado a “pérdidas sistemáticas, al despojamiento y a la carencia” (Bergero, 1988: 934). Venera al obispo Massiá, como persona y representante de la Iglesia, a pesar de sus dudas por los falsos augurios apocalípticos del obispo. Sin embargo, acepta tácitamente la actitud rebelde de su hijo, sus argumentos para luchar contra las injusticias y los desequilibrios sociales: “Dice [Naún Briones] que no es justo ver podrir el grano de los hacendados en los trojes mientras a nosotros el hambre nos enferma [...] Eso me dice. Y yo quedo callado” (Cárdenas, 2005: 63-64).

El padre es fuente de muchas enseñanzas para Naún Briones. Le trasmite una visión del mundo, “el mundo es uno solo, que el cielo es el mismo en todas partes, el sol único y los ricos y los pobres iguales en cada lado...”, comparte sus razones para entender las diferencias entre los hombres, “los hombres se hacen malos por la necesidad” y le contagia un espíritu de solidaridad, “también es buena [la pobreza] porque hace a los pobres buenos

con los otros hombres” (Cárdenas, 2005: 72). El arriero Horacio le enseña a disfrutar los pequeños placeres a su alcance, como la música. Naún Briones aprendió a cantar y tocar la guitarra, a ser optimista, y reconoce: “le quise mucho” (Cárdenas, 2005: 72), “porque soy su obra, su vida después de la muerte” (Cárdenas, 2005: 73). Los recuerdos del padre permiten ver a un Naún Briones intimista. La figura de Horacio es la imagen idealizada del padre campesino y su recuerdo posibilita mantener el culto al padre muerto. Su existencia elimina una razón para explicar la violencia de Naún Briones.

Naún Briones tiene en Pajarito a otro guía, a un nuevo padre, a una visión más materialista de la vida. A diferencia del verdadero padre, Pajarito cuestiona los planes de Naún Briones, le exige una reafirmación; le dice: “Regresa a tus tierras, si es que no las tienes, a tus necesidades, si es que las tienes. Carga, cultiva, ara, cosecha, vende. Fabrica botas o cría mulas. Así al menos no serás nunca un desgraciado” (Cárdenas, 2005: 78).

Pajarito habla de la dura vida del bandido, de una existencia de exclusión y marginalidad, muchas veces sólo acompañada por la soledad, de un mundo fuera de la ley de Dios y de los hombres. Pajarito exhibe las experiencias reales de los bandidos. Desea integrar a Naún Briones al grupo de bandidos sin inspirarle esperanzas desmedidas, pero alertándole de afrontar la incertidumbre de vivir en el enorme espacio de la libertad: “La libertad es riesgosa, muchacho, y el robo un pecado, el ladrón un maldito, no recibe ninguna alegría en la vida, ni los Santos Óleos en su muerte, y muere callado, solo, lleno de vergüenza y rabia” (Cárdenas, 2005: 78-79). Naún Briones no tiene opciones si pretende cambiar su destino y opta por esta vida porque él quiere “vivir esa libertad miedosa y amarga, la única libertad que podemos

tener los pobres” (Cárdenas, 2005: 79). Entonces Pajarito se convierte en su nueva fuente de enseñanzas. Aprende de él “a no quejarse nunca” (Cárdenas, 2005: 84), asimila las artes de un buen pícaro, a sobrevivir en el mundo, a disfrutar la vida de manera mesurada, a matar, a tener solidaridad de clase y a no olvidar lo que es, un ser marginado, “Un pobre más, que quiere ser como nosotros” (Cárdenas, 2005: 86).

Pajarito también es la voz de una anhelada fraternidad entre habitantes de pueblos fronterizos similares. Disputa el mito de los nacionalismos y de las estorbosas “jodencias”, las fronteras que “dividen al mundo en unas haciendas grandísimas que llaman patrias” (Cárdenas, 2005: 84). Pajarito no busca trascender ni anhela permanecer en la memoria. Aspira a vivir el día a día antes de que la vida termine en polvo y ceniza, en olvido y muerte.

Naún Briones lo acompaña a morir, y de igual manera como hizo con su padre, cumple el ritual de la despedida última.

El aprendizaje de Naún Briones se perfecciona en la convivencia con los Quiroz, para quienes es inútil poseer un exceso de riquezas, riquezas no apreciadas ni disfrutadas. La enorme colección de objetos reunidos por los Quiroz es una parodia a la riqueza acumulada por muchas personas adineradas, al ciego afán por poseer algo sin ningún fin. El contraste de los objetos de lujo con las muchas necesidades sin atender los convierte en cosas inútiles, en basura. Es una reafirmación más de lo fugaz de la existencia, de que la vida es polvo y ceniza.

La presencia de los Quiroz también sirve para retratar la vida desgraciada de los indios, de los peones sin ningún futuro sometidos a crueles castigos por parte de los hacendados: “lo marcó como a una res cuando por

descuido, a los diez años, extravió una vacona [...] pasó noches enteras en un cepo del patio de la hacienda por unas porciones de trigo perdidas [...] se le azotaba por una gallina robada” (Cárdenas, 2005: 167). Junto a los indios desheredados de todo, hasta de su condición de humanos, están los hacendados, muchos de ellos enfundados en una hipócrita religiosidad y falsas virtudes, como es el caso de doña Florencia, quien “vivía vestida de negro, sin aceptar ningún matrimonio, rezando, rodeada de monjas, pensando en su muerte y en la salvación de su alma, sin salir jamás de sus habitaciones, sola entre doscientas jaulas de mirlos a los que una vez llevó a unas tierras lejanas que llaman Europa” (Cárdenas, 2005: 167), llena de riquezas y anhelando una purificación espiritual.

Los Quiroz son un factor de contrapeso en el mundo: advierten a los humanos de la existencia de la maldad. Quiroz “vive para matar, herir, para destruir todas las obras ambiciosas de los hombres, los lujos de los ricos sin alma, las bellezas fugaces con que se rodean los grandes, los incomprensibles libros que escriben, las figuras falsas que mandan pintar, las casas en que se refugian y fingen vivir” (Cárdenas, 2005: 171). El ciego Jesús tolera la existencia de los Quiroz porque “el arrasar, el destruir, es volver las cosas a su estado natural: el silencio, la limpieza de lo que no se codicia” (Cárdenas, 2005: 175).

Los Quiroz ayudan a conformar un mundo “inconcluso, inestable, caótico, que imposibilita la realización plena del individuo, desvirtuando cualquier intento por hallar sentido, justicia y comprensión”, en palabras de Jimmy Jorge Chica (1995: 159).

Por su parte, el Águila Quiteña es el prototipo del vividor, del tramposo, del aprovechador de las oportunidades a cualquier precio, de un “trionfador” porque posee riquezas sin importar el medio cómo las consiguió. Su éxito lo ha enredado en la trama de la riqueza y el poder: está asociado con los poderosos y ricos, sin lograr olvidar sus raíces. La vida en la ciudad está llena de disimulos, de formas y convenciones, y la sociedad privilegia la etiqueta, las maneras exquisitas de comportamiento: “manejaba los cubiertos con donaire y distinción, y se servía la sopa, las carnes, las mistelas con elegancia, y se limpiaba, modoso, la boca con la servilleta” (Cárdenas, 2005: 197). En ese mundo cosmético, la sencillez de Naún Briones luce como una pureza fuera de lugar.

La figura de Naún Briones también se erige por lo que no es, por oposición con la imagen de Chivo Blanco, un “ignorante impío” quien pretende robar las custodias, el cáliz, los collares y demás riquezas de la Iglesia, “los tesoros de Padre, Hijo y Espíritu Santo” (Cárdenas, 2005: 125-126) y termina arrastrado por la “tentación del diablo”, buscando violar a una monja sin importarle que “Dios rompa el cielo y me mate con sus rayos” (Cárdenas, 2005: 127), para, al final, matarla a machetazos y expresar crudamente: “Qué desperdicio de carne, qué donosa más terca” (Cárdenas, 2005: 128). Chivo Blanco es el modelo de un asesino vulgar, un delincuente brutal sin ningún tipo de sentimientos, de alguien cegado por sus instintos. Su banda es un grupo de “hombres que desde el año nueve asolaban corrales, quemaban sembríos, robaban muchachas, mataban a guardias y hacendados, capturaban dineros y diezmos, rompían las alcancías de los templos, disolvían fiestas a tiros” (Cárdenas, 2005: 76), y a quienes no les importa “llevarse los ahorros de

alguna vieja viuda y con los hijos lejos”, pequeño patrimonio formado durante toda una vida con el deseo de comprar, algún día, “un torete, un pedazo de tierra” (Cárdenas, 2005: 98). Chivo Blanco es una plaga para la sociedad; es la imagen del asesino de los hijos del Creador, imagen construida luego de su asesinato a los mellizos Bustos, pues en las mitologías primitivas, los mellizos simbolizan a los primeros hombres.

Por último están los dos álter egos de Naún Briones, Víctor Pardo y Rindolfo Ochoa. El primero simboliza al soñador, al intelectual idealista deseoso de convertirse en revolucionario y de lograr una transformación social; el segundo, Rindolfo Ochoa, representa al delincuente común, una víctima de las injusticias de la sociedad, un ser resentido, ávido de venganza y riqueza.

### III. La lengua en la construcción del mito literario

#### 3.1 El mitologismo

La estructura de *Polvo y ceniza* tiene un gran paralelismo con la configuración del mito de la aventura del héroe, según los postulados básicos identificados por Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras* (1959). Al método empleado por Eliécer Cárdenas en la construcción de *Polvo y ceniza* le podemos atribuir lo que dice Meletinski (2001: 318) acerca de la “poética mitologizante”: “...se trata de un método fundado ante todo sobre paralelos y símbolos que ayudan a ordenar el material de la vida contemporánea y a estructurar la acción interior y, por tanto, sobre la creación de un tema «mitológico» autónomo que estructura la conciencia colectiva y la historia universal”.

El mito de la aventura del héroe podría resumirse de la siguiente manera:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que le cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad... después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares... algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares)... El trabajo final es el del regreso... El bien que trae restaura al mundo (Villegas, 1978: 71).

Si examinamos los episodios de *Polvo y ceniza* reordenados de acuerdo al tiempo de la historia, en el orden mencionado para el análisis diacrónico, podemos ver que la estructura de la novela guarda mucha correspondencia con la de la aventura del héroe mencionada por Villegas.

La vida novelada de Naún Briones y la estructura de *Polvo y ceniza* no sólo pretenden imitar el modelo clásico del héroe, sino transmitir el punto de

vista del autor, su visión del mundo y, en este caso, su apreciación sobre el Ecuador de inicios del siglo xx, a través de su ideología. Dice Villegas (1978: 17): “El mito sirve de «mensajero» de concepciones del mundo y de la vida determinadas por el contexto histórico de su vitalizador.” El correlato estructural con el mito es una forma de dar respuesta a los problemas de nuestra época desde una posición avalada por la sabiduría y experiencia del hombre universal.

Para Eliécer Cárdenas, la lucha de clases “rige a la sociedad” (Dávila Vázquez, 1990: 114) y emplea el mito de Naún Briones para mostrar los conflictos de la sociedad ecuatoriana durante las primeras décadas del siglo xx. De esta manera expresa su preocupación por la desigualdad imperante, los abusos de poder de los grupos privilegiados y la miseria de grandes sectores de la sociedad ecuatoriana. Dice Cárdenas:

Naún nace en el contexto del semifeudalismo latinoamericano, ecuatoriano, que sobrevivió en nuestro país hasta mediados del presente siglo, es decir que se trata de una respuesta contra la injusticia social, es una especie de brazo armado popular en una situación de confusa rebeldía e inconformidad ante la crisis y agonía de semi-feudalismo en la sociedad ecuatoriana (Calderón Chico, 1984: 81-90).

Todo mito está compuesto por una serie de *mitemas*<sup>34</sup> y *motivos*<sup>35</sup> cuyo análisis, tanto en su funcionalidad como instrumento ideológico o portador de un mensaje, así como por su relevancia en la estructura de la obra, permitirá justificar y entender el paralelismo de la obra con el mito.

---

<sup>34</sup> *Mitema* es la “unidad mínima constitutiva” de una estructura mítica (Villegas, 1978: 52), o “unidad constitutiva del mito, entendida semánticamente” (Ricci, 1985: 195).

<sup>35</sup> Según Villegas, el *motivo* designa “elementos fundamentales del mito”; es una “situación típica que se repite”. También aclara que no todo motivo constituye un mitema, ni viceversa, y la diferencia radica en que “el motivo no ha de pertenecer necesariamente a una estructura y que está libre, por lo menos no condicionado, de asociaciones míticas o mitológicas” (Villegas, 1978: 59).

Villegas (1978: 86) identifica tres grandes etapas en la estructura de la aventura del héroe: una primera antes de la “iniciación, “la vida del no iniciado”, una segunda correspondiente al período de iniciación, y la tercera o última etapa referida a la “vida postiniciatoria”, cada una de las cuales cuenta con sus propios mitemas y motivos. En la primera etapa concerniente a la vida que se abandona, el héroe deja su hogar y cambia su forma de vida; la mudanza lo obligará a enfrentarse a muchos peligros y aventuras. La segunda etapa tiene como parte central algún tipo de desplazamiento, no siempre de tipo físico, sino con la connotación de cambio; la parte más importante puede comprender un viaje. El desplazamiento conlleva nuevas pruebas y peligros, y la superación de las mismas, ayudado por poderes terrenales o sobrenaturales, le permitirá iniciar el retorno y vivir la tercera etapa, en donde el héroe, beneficiado por las experiencias vividas, se reincorpora, de alguna manera, a su grupo social original.

Como muchas novelas modernas en las cuales el mundo narrado es realista y no mítico, *Polvo y ceniza* no satisface todas las etapas de la aventura del héroe detalladas por Campbell, pero respeta el esquema básico y las ideas esenciales propuestas para la construcción del héroe mítico, “se emparenta con el ideal clásico, tradicional, del héroe: aquel personaje, superior al común de los mortales, cuya función es liberar a los seres humanos de su inferior condición, de sus infortunios y desgracias” (Villegas, 1978: 71). Naún Briones transita por la narración cumpliendo una serie de mitemas y motivos, requisitos para la construcción de una memoria perdurable en su camino hacia la inmortalidad. Se da, por tanto, una construcción del héroe de acuerdo a una estructura mítica, el paralelismo mencionado por Meletinski (2001: 296-297), el

cual debe servirnos para entender el significado implícito de la obra literaria mediante la determinación de los motivos, el contenido ideológico y el valor de los símbolos empleados.

La siguiente tabla enlista los episodios de la novela correspondientes a cada una de las tres etapas de la estructura del mito de la aventura del héroe, así como también señala los mitemas aludidos en los episodios mencionados de la novela. Los nombres de las etapas y mitemas corresponden a los usados por Juan Villegas en su obra *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo xx*.

<b>La aventura del héroe</b>	<b>Episodios</b>	<b>Mitemas</b>
Vida que se abandona.	“Massiá” y “Despojos y tentativas” “Despojos y tentativas”	El llamado  El maestro; el cruce del umbral
La iniciación en sí o la adquisición de experiencias.	“Pajarito” y “Llamadas y viajes” “Pajarito”, “Certezas y negaciones”, “De muertos, de muertos”, “El verdadero” y “Quiroz” “Quiroz” “El águila” “Diógenes” “Quebrantos y mortandades”	El viaje  El encuentro  La experiencia de la noche  La caída  Los laberintos  Morir-renacer; la huída y la

		persecución
La vida del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe.	<p>“Quebrantos y mortandades”</p> <p>“Rindolfo”, “Víctor Pardo” y “Apoyos y rebeliones”</p> <p>“Figura”, “Milagros”, “El monumento”, “Fulgores”, “Recuerdos” y “Voces”</p>	<p>El regreso</p> <p>El cruce del umbral del regreso; la posesión de los dos mundos</p> <p>La huída mágica</p>

La primera etapa, antes de la iniciación, nos ayudará a comprender la razones por la cuales el héroe desea modificar su vida. En esta etapa vemos a Naún Briones sin futuro, condenado a vivir el hambre y las penurias de los pobres campesinos. La situación desolada de Naún Briones, su vida miserable, los abusos de los terratenientes y de la Iglesia, y la dura represión de la Policía lo llevan a rebelarse ante esta realidad, a proponer un cambio desesperado, utópico: una nueva justicia social. Naún Briones abandonará su vida sometida para optar por el “mal camino” y “perderse”, es decir, rechaza el mundo ordenado y convencional y se rebela contra los abusos de los poderosos.

El primer mitema que podemos identificar es el “mitema del llamado”, uno de los “mitemas más reiterados, diríamos imprescindibles de la aventura del héroe moderno” (Villegas, 1978: 96). En el caso de Naún Briones, la miseria de su vida, la injusticia de su mundo, la opresión de los poderosos y la muerte de su padre configuran el “llamado” para Naún Briones. Todos ellos en conjunto constituyen una situación límite, ante la cual, no tiene más opción que

abandonar su vida tal como la llevaba, cuestionar su existencia y optar por un cambio.

Villegas (1978: 40) afirma la existencia de unas “*estructuras míticas persistentes*”, las cuales son producto de la “recurrencia de ciertos mitos con una variedad de motivos o rasgos presentes en los comportamientos o en los anhelos del hombre contemporáneo”. Uno de esos mitos, el de la doncella virtuosa, aparece en el episodio “Despojos y tentativas”, cuando el joven Naún Briones expresa sus sueños y deseos relacionados con Lucía “la reina”, quien aparece en su imaginación acicalándose o en posturas sensuales y hasta eróticas –desnuda en el río o disfrutando de placeres y lujos, por ejemplo sorbiendo jugos de frutas–. La doncella virtuosa no sólo es lejana al protagonista, sino totalmente inalcanzable. Es la imagen de la belleza, del placer y de la felicidad elusivas a un pobre campesino de Cangonamá y refuerza el “llamado” al héroe.

Los primeros atracos de Naún Briones, presentados en el episodio “Massiá”, constituyen las transgresiones iniciales a las leyes y corresponden a la definición de “violación de la norma” definida por Meletinski (2001: 84), la cual es un requisito necesario para conseguir el origen de un mito. Por tanto, el primer episodio de la novela, “Massiá”, muestra el nacimiento del mito.

En los dos primeros episodios cronológicos de la novela, “Massiá” y “Despojos y tentativas”, podemos apreciar el “mitema del maestro” o “despertador”. El recuerdo del padre cariñoso con sus muchas enseñanzas obsequiadas, así como el primer encuentro con Pajarito, un mito viviente, un modelo a seguir, avivan en Naún Briones el deseo por abandonar su actual forma de vida e iniciar algo nuevo, parecido a lo mostrado por sus maestros:

viajar y ser libre, rebelarse ante la dominación de los poderosos. El héroe cuenta con sus propios referentes, su padre y Pajarito, quienes estimulan su imaginación para buscar una ruta alternativa.

En el episodio “Despojos y tentativas” el adolescente Naún Briones, al sufrir la muerte de su padre, cumple con el rito de la sepultura, una reedición del mito de sustitución del rey, en este caso, del jefe de la familia. La consecuente orfandad de Naún Briones es un motivo, es la soledad justificadora para buscar un camino individual.

El mitema del “cruce del umbral” aparece en el episodio “Despojos y tentativas”: cuando Naún Briones pretende robar a su tío Mardoqueo y termina en prisión, el protagonista ha rebasado un límite. La violación lo convierte en un delincuente castigado, en alguien marginado de su grupo social y de su familia. Naún Briones se ha desplazado de su medio y se ha ubicado en un nuevo terreno, en la ilegalidad, en lo prohibido por la sociedad.

La segunda etapa es denominada por Villegas “la iniciación en sí o la adquisición de experiencias”, en donde el héroe realiza algún viaje y enfrenta peligros y obstáculos, los cuales le ayudan a dar un nuevo sentido a su vida y a reestructurar su sistema de valores. El héroe descenderá a lo más profundo –al mismo infierno en *Polvo y ceniza*– y vivirá una intensa crisis, tras la cual, si se recupera, emprenderá el retorno a su pueblo transformado en alguien más sabio.

Los episodios “Pajarito” y “Llamadas y viajes”, principalmente, muestran el mitema de “el viaje”, aunque también podemos encontrar alusiones al mismo en los episodios “Certezas y negaciones”, “De muertes, de muertos” y “El verdadero”, no en el sentido de movimiento espacial sino de búsqueda de

definiciones, de un viaje interior del héroe. Naún Briones, como muchos héroes, se convierte en un viajero permanente en constante movimiento, no sólo para eludir a las fuerzas policiales que lo persiguen, sino como resultado de su afán por buscar nuevas experiencias, por su desapego a lo material y desprecio hacia la propiedad individual, nuevas ideas adoptadas por el héroe tras verificar la maldad de los terratenientes codiciosos.

Naún Briones deja su pueblo, Cangonamá, y empieza a robar de manera solitaria, mientras construye una imagen diferente. La imagen singular de Naún Briones, vestido todo de blanco y montado en un caballo blanco, junto a sus primeras acciones como bandolero, en donde luce su agresivo desenfado y arrojo, conforman un rito de iniciación,<sup>36</sup> tal vez un mitema secundario dentro del mitema del viaje, el bautizo de una nueva vida pensado como inicio de una naciente actividad y de integración a una comunidad, la de los rebeldes marginados de la ley personificados en la banda de Chivo Blanco, gracias a la generosa mediación de Pajarito. La incorporación a la banda de Chivo Blanco le permite a Naún Briones enfrentar mejor los peligros y dificultades: las jerarquías sociales, el sistema social, la opresión policial, la burocracia. Coupe (1997: 187) afirma que la figura del combatiente brutal, por ejemplo Chivo Blanco, es un modelo tomado de la mitología y épica griegas.

El regreso de Naún Briones a su pueblo como líder de su propio grupo de bandoleros, narrado en el episodio "Certezas y negaciones", cierra el ciclo compuesto por el primer alejamiento de la casa, el enfrentamiento a tentaciones y pruebas, y el posterior retorno al hogar, en otro paralelo mítico del héroe.

---

<sup>36</sup> Villegas define, de manera "sugestiva", los ritos de iniciación como "plasmaciones de estados o procesos de transición que conducen de uno imperfecto a otro perfecto" (Villegas, 1978: 77).

El viaje también es un rito de purificación, algo necesario para Naún Briones luego de padecer las consecuencias de los agravios cometidos por sí mismo y por sus muchos impostores. Naún Briones se dirige al centro del poder, Quito, y en el trayecto padecerá hambre, frío y soledad, condiciones que le ayudan a conocerse mejor y a renovarse. Es un tiempo de penitencia, reflexión y de preparación antes de sufrir mayores castigos, similar a la Cuaresma de la mitología cristiana.

En el mitema de “el encuentro” el héroe tropieza con varios personajes durante su viaje, los cuales, dependiendo de sus características, lo protegen o dificultan su periplo. Casi todas las figuras encontradas por Naún Briones en los episodios “Pajarito”, “Certezas y negaciones”, “De muertos, de muertos”, “El verdadero” y “Quiroz” le ayudan en su odisea, ya sea en calidad de guías, como es el caso de Pajarito, como protectores —el ciego Jesús—, o como personajes antagónicos que refuerzan su camino y sus opciones, como es el caso de Chivo Blanco y Julio Eguiguren. Los impostores de Naún Briones son los únicos que entorpecen su trayecto, obligándolo a una rectificación.

Las confrontaciones con el tío Mardoqueo y el hacendado Eguiguren pueden entenderse como manifestaciones de una lucha heroica y, en este caso, símbolos del “renacer” del héroe, una idea muy usada por la literatura “mitológica” (Meletinski, 2001: 63). Naún Briones ha renacido, se ha convertido en un héroe para su comunidad, en un elemento justiciero. Sin embargo, la solidaridad de clase tiene sus limitaciones: cuando la banda de Naún Briones asalta a la casa del terrateniente Eguiguren, las criadas no se salvan de ser abusadas sexualmente; es el cumplimiento de otro brutal rito.

En el episodio “De muertes, de muertos” vemos a Naún Briones en el proceso de perfeccionamiento de sus técnicas delictivas; en paralelo afloran sus debilidades y luce muy humano y profundamente afectado luego de cometer su primer asesinato. Es la consumación de un rito de paso, la del brutal aprendizaje de matar, de pretender ejercer la potestad de quitar o perdonar la vida a sus semejantes, aunque para eso descubra que debe esconder “un poco la cara, porque estaba llorando sin que me hubiera dado cuenta” (Cárdenas, 2005: 131), mientras llega el momento en que la costumbre encallece los sentimientos. A Naún Briones, igual que a Chivo Blanco, les aflige la intranquilidad de las almas de sus víctimas, su continuo vagar sin hallar reposo; es la angustia por nutrir el mito de las ánimas en pena.

El episodio “Quiroz” corresponde al mitema de “la experiencia de la noche”, definido por Villegas (1978: 114) como una serie de “acontecimientos aterradores” los cuales llevan a pensar a Naún Briones que su existencia ha tocado fondo. Sin embargo, la superación de esta etapa permitirá al héroe estar en mejores condiciones para enfrentar los futuros peligros.

La degeneración, aislamiento y pasividad de los Quiroz los convierte en unos muertos en vida. Podría entenderse el episodio de los “Quiroz” como el de un viaje del protagonista a través del reino de los muertos, un descenso al Hades, una prueba importante en la consolidación de la figura del héroe. Naún Briones realiza un rito de paso y logra cruzar el espacio de los muertos gracias a la ayuda sobrenatural, a la presencia del ciego Jesús. Superada esta prueba, el héroe no ha muerto y tiene una nueva oportunidad, a pesar de que su vida es una muerte en vida, una forzosa transición para finalmente alcanzar un nuevo resplandor.

La decadencia de Naún Briones se acentúa y en el episodio “El águila” el personaje cumple el mitema de “la caída o el descenso a los infiernos”, el cual tiene como una de sus características la pérdida de la cotidianidad del héroe y su desplazamiento hacia una “oscuridad”. Villegas (1978: 118) afirma que, en la novela moderna, este mitema es muy usado bajo la figura de un encierro para el héroe, usualmente a través de su encarcelamiento. El héroe desarrolla entonces un profundo deseo por superar esta prueba, de abandonar la reclusión y “renacer”, para completar así el ciclo de “morir – renacer”.

El encarcelamiento de Naún Briones puede interpretarse como la inmolación del héroe y es una respuesta al ritual de purificación; una situación necesaria porque el héroe “llega a ver la victoria, pero es incapaz de conseguirla” (Meletinski, 2001: 95).

El mitema de “los laberintos” significa la supervivencia del héroe en medio del caos de la prisión, donde supera la confusión inicial y aprende, por prueba y error, las reglas no escritas que norman su nueva vida, de manera similar como el minotauro recorrería los diferentes tramos y falsas salidas de un laberinto. Naún Briones, en el episodio “Diógenes”, lucha contra la depresión, el abandono y el olvido, y sólo ambiciona recuperar su libertad para volver a vivir y restituir su fama.

En el episodio “Quebrantos y mortandades” Naún Briones alcanza su deseo de recuperar la libertad y se cumple el mitema del “morir-renacer”, cuando logra escapar de la cárcel y sobrevive a la persecución policial. El renacer de Naún Briones tiene dos vertientes: una, el regreso a la vida, el abandono de la “oscuridad” y del encierro en la cárcel; y otra, la recuperación de su fama y prestigio.

El mitema de “la huída y la persecución” también aparece en el mismo episodio “Quebrantos y mortandades”. El héroe vence nuevas pruebas y peligros. En el caso de Naún Briones, la proeza de su huída, su gran astucia y valentía constituyen un manto de protección, el “viaje nocturno” del héroe para escapar de la “oscuridad”. Naún Briones renace al evadirse de la cárcel y regresa a su tierra para consumir, así, otro ciclo ritual: tentación – pecado – arrepentimiento – purificación.

La tercera etapa, llamada “La vida del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe”, es el “retorno vivificado” (Villegas, 1978: 75-76), el regreso del héroe a su medio original en condiciones de mayor madurez y con más conocimientos. Esta etapa presenta “muchas veces la clave del mensaje de la obra o el sentido de la visión del mundo que se ha querido comunicar” (Villegas, 1978: 86). Naún Briones es un símbolo de protesta frente a un mundo injusto, de resistencia ante los abusos de los poderosos y de esperanza para los oprimidos.

El episodio “Quebrantos y mortandades” narra el regreso de Naún Briones a su tierra y se consuma el mitema de “el regreso”; el retorno a su pueblo constituye la ratificación del aprecio por su origen, por volver a su tierra –su otra madre–, y a la vez representa una crítica a la vida urbana, llena de formas y normas, una vida no auténtica.

Los episodios “Rindolfo”, “Víctor Pardo” y “Apoyos y rebeliones” contienen los mitemas “cruce del umbral del regreso” y “la posesión de los dos mundos”. Naún Briones realiza dos cruces de umbral en su retorno: primero traiciona a la imagen admirada por los campesinos cuando se convierte en represor a las órdenes de los terratenientes, en su afán por buscar una riqueza rápida siguiendo los consejos de Rindolfo, y luego, cuando asume actitudes

revolucionarias solidarias con los desposeídos por influencia de Víctor Pardo. Estos cambios en la vida de Naún Briones generan confusión y desconfianza en los campesinos, y muestran su incongruencia, su pertenencia a dos mundos distintos. Campbell (1959: 210-217) define el mitema de “la posesión de los dos mundos” como una muestra usual de discrepancia entre oportunismo y virtud, inclusive con síntomas de degeneración de la existencia humana.

Estos mismos episodios también incluyen algunos motivos como el de la “amistad” con Rindolfo y Víctor Pardo, y el del “amor” con Dolores en el episodio “Ceremonias y conjeturas”, los cuales pueden convertirse en “una fuerza salvadora... parcial o momentánea” (Villegas, 1978: 125).

Para entonces, Naún Briones estará muy cerca de una purificación, de un estado de virtud que, para ser definitivo, necesita de un último sacrificio, del mayor de los sacrificios, de ofrendar su vida junto a otros dos delincuentes, uno “malo” y otro “bueno”, a la edad de treinta y tres años, traicionado y delatado por un miembro de su misma banda, por un nuevo Judas, en una reedición del mito cristiano. Así sobrevivirá Naún Briones, el mito, el cual empieza con su muerte, de manera similar a otro mito contemporáneo, el de Ernesto *Che* Guevara (1928-1967): asesinado por los militares en una quebrada, su cuerpo será escondido de la curiosidad del pueblo, para evitar, sin éxito, el culto.

El culto al mito se nutrirá con muchas creencias fabulosas alrededor de Naún Briones. Es la realización del mitema de “la huída mágica” expresado en las dudas acerca de su muerte y en los milagros de su memoria, narrados en los episodios “Figura”, “Milagros”, “El monumento”, “Fulgores”, “Recuerdos” y “Voces”.

### 3.2 La heteroglosia

Para Mijail Bajtin (1990: 262) la novela puede definirse como “una diversidad de tipos de discursos sociales (a veces hasta una diversidad de lenguajes) y una diversidad de voces individuales, artísticamente organizadas”,<sup>37</sup> lo cual permite a la novela presentar una heterogeneidad social. Esa pluralidad se traduce en una polifonía, en muchas voces participantes en la novela luchando “por influir en la conciencia individual” (Viñas Piquer, 2007: 459) y establecer un diálogo entre sí, como expresión de los conflictos de la sociedad. Este diálogo es una característica de la novela *dialógica*; el diálogo también es una oposición, una confrontación de la variedad de voces participantes, y la trama de la novela se convierte en un pretexto para presentar esas voces diferentes, las cuales, al dialogar, retratarán a una sociedad en particular y darán “una representación multidimensional del mundo humano” (Viñas Piquer, 2007: 459).

El dialogismo de Bajtin comprende tres dimensiones: la *heterofonía* o “diversidad de voces en el discurso narrativo”, la heteroglosia o “empleo de distintos niveles de lengua” y la *heterología* o “alternancia de variantes lingüísticas individuales” (Viñas Piquer, 2007: 460-461). La heteroglosia, según Bajtin (1990: 428), asegura la primacía del contexto sobre el texto pues, en cualquier momento, las condiciones que rodean al enunciado de una palabra condicionan su significado.

Jimmy Jorge Chica (1995: 99-101) caracteriza a *Polvo y ceniza* como una novela dialógica, en la cual aparecen muchas voces y lenguajes, cuya oposición, pluralidad y significados únicos denomina heteroglosia. *Polvo y ceniza* es un escenario donde aflora el antagonismo ideológico entre los

---

<sup>37</sup> La traducción es mía de la cita original que dice: “a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized”.

diversos grupos sociales, expresado mediante sus diferentes visiones del mundo, las cuales pueden superponerse, complementarse, oponerse o relacionarse dialógicamente, y convierten a *Polvo y ceniza* en “una de las novelas más notables que proyecta la heteroglosia ecuatoriana con eficacia”.

Para Chica (1995: 102-104), la heteroglosia presente en *Polvo y ceniza* le permite convertirse en una “novela totalizadora de la realidad ecuatoriana”, a más de ser “la base del proceso de mitologización del héroe”, es decir, de la construcción del mito literario de Naún Briones, mediante expresiones que giran alrededor de dos temas importantes: “la imagen que tiene la sociedad de Naún Briones y la actitud de los personajes frente a la disparidad socioeconómica del país”, las cuales convocan a las llamadas “fuerzas centrífugas” de la sociedad –las desestabilizadoras–, personificadas por Naún Briones, su banda de asaltantes, Víctor Pardo, Rindolfo Ochoa, Pajarito, los Quiroz, el Águila Quiteña y muchos campesinos, así como a las “fuerzas centrípetas” –las estabilizadoras o unificadoras del sistema–, representadas por el obispo Massiá, el hacendado Eguiguren, el mayor Deifilio, los políticos, la prensa y la cultura oficial. La novela presenta la confrontación entre esos grupos antagonistas a través del lenguaje y de la técnica narrativa empleada; esta última se apoya en el manejo de muchos recursos narrativos: alternancia de narradores, variedad de discursos figurales, anacronías en el tiempo narrativo y muchos puntos de vista para identificar la ideología de los diferentes grupos sociales. Junto a lo anterior, la narración incorpora gran cantidad de elementos espaciales reales –pueblos, ciudades, lugares típicos y sus costumbres–, todos correspondientes a sectores populares y a los cuales, un personaje como Naún Briones puede fácilmente pertenecer; estos lugares

contribuyen, además, a la verosimilitud del relato. Un buen ejemplo de tales descripciones lo encontramos en el episodio “Quebrantos y mortandades” (Cárdenas, 2005: 179-187):

“[...] las casita bajas de La Tola,<sup>38</sup> las provisorias y oscuras de Ichimbía” (179); “[...] que se escondían en alguna casa abandonada del Panecillo o querían salir de la ciudad caminando por los rieles vacíos de Chimbacalle” (181); “[...] buscaban comida junto a un puesto de choclos<sup>39</sup> y fritadas en la plaza de San Francisco” (181); “[...] el agua helada de aquel baño público en San Roque” (183); “[...] las casetas de usureros de la Quebrada de Jerusalén, la comida del Salón “Imperial”, el sueño largo sobre un catre duro del hotel “Viajero”” (183); “[...] los señores elegantes que leían los periódicos sin doblarlos en el tranvía o sobre las bancas de fierro de la Plaza Grande, o junto a los paseos de cipreses de El Ejido” (184); “[...] el zócalo duro, frío de la Plaza de San Francisco, el puro olvido entrando a las picanterías baratas de La Tola” (185); “[...] las campanas roncadas de San Francisco, las lerdas de la Catedral, las tranquilas y claras campanas de Santo Domingo llamaban a misa, a la primera misa, y el último ruido horizontal y rasposo de los barrenderos que limpiaban los adoquines desiertos” (186-187); “[...] [en el hotel] la jarra de agua, la lavacara, el jabón de rosas, y el espejo ovalado del cuarto tenía pintada una larga, voluntariosa flor roja sobre su superficie, y, atado a una manida piola, se descuadernaba el almanaque “Bristol” del año, con sus santos, sus lunas llenas, sus consejos y sus chistes” (187); “[...] tomaba un café con briollos, y cruzaba luego la calle Maldonado” (187); “[...] las vendedoras de morocho” (187); “[...] un grupo de guambras, pagados por algún militar retirado, por algún viejo alfarista resentido, le cantaban ay mama Inés ay mama Inés, a Velasco Ibarra le hieden los pies” (187); “[...] el olor a fritada y choclos tiernos de la Estación de Chimbacalle” (187).

El lenguaje en *Polvo y ceniza* pretende representar las posiciones ideológicas de tres grupos principales de la sociedad: la de aquellos que tienen el poder, la de los grupos sometidos a ese poder y la de una variación de éstos, la de un grupo de rebeldes que desafían al poder, entre los cuales se encuentra Naún Briones. Sin embargo, el lenguaje empleado por los personajes pertenecientes

---

<sup>38</sup> Todos los sitios mencionados –La Tola, Ichimbía, Panecillo, San Francisco, San Roque, Quebrada de Jerusalén, El Ejido, la Catedral, Santo Domingo, Estación de [tren] de Chimbacalle, Salón “Imperial”, hotel “Viajero”, Plaza Grande, calle Maldonado– corresponden a lugares típicos de la ciudad de Quito.

<sup>39</sup> El *choclo* es la mazorca tierna de maíz; *fritada* es la fritura de carne de cerdo; el *morocho* se refiere al maíz morocho; una *picantería* es un lugar donde se venden picantes; *guambra* es un niño.

a los tres grupos no presenta diferencias sociolingüísticas ni de léxico;<sup>40</sup> hay una clara opción del autor por el estilo en detrimento de la mimesis, por ofrecer un vocabulario asequible al lector común. Se omiten coloquialismos para marcar las diferencias socioeconómicas de los personajes, e inclusive, puede parecer hasta extraño *escuchar* a Naún Briones, en sus narraciones en primera persona, emplear un lenguaje culto similar al empleado por personajes pertenecientes a grupos educados, un lenguaje no acorde con la educación que recibió, pues su padre afirma que “Naún Briones, apenas si aprendió, en dos años de escuela, la forma de las letras” (Cárdenas, 2005: 64), para luego, el mismo Naún Briones añadir que apenas sabe leer esforzadamente “letra por letra” porque nunca fue un “buen escuelero” ya que sólo completó hasta el tercer grado de primaria (Cárdenas, 2005: 154). El episodio “Llamadas y viajes” presenta una buena muestra de las expresiones de Naún Briones como narrador en primera voz, donde podemos escucharle decir: “Volví a mirar mis iniciales pintadas en letras anchas, y el ave de alas grandes, plumosas” (Cárdenas, 2005: 153), o “...para contarme, desde sus letras redondas, suaves, de remates largos, que él [el Águila], en su ciudad fría y triste... con palabras elegantes y corteses, me pedía...” (Cárdenas, 2005: 154), o en largas enumeraciones asombrado ante las novedades que contempla: “Y escucho en las plazas la voz cantada de los cuencanos, y miro tiendas donde se venden pailas de cobre, sogas, velas de sebo, paños, y quesadillas, suspiros, melcochas y alfajores” (Cárdenas, 2005: 156), o “...son mujeres de pollera, hombres emponchados, o son caballeros de botín y bastón, señoritas de

---

<sup>40</sup> Sin embargo, Antonio Sacoto (2005: 31) afirma que existe una “incorporación del lenguaje popular en la conjugación de las imágenes indicadas [ejemplos de metáforas]. Así las comparaciones son con la luna, el aguardiente, noche sin dormir, verdor opaco, lamer, hermana mayor, hurgar, ojos descoloridos, amanecer, flor, mujer bonita, piel reseca, etc., todos vocablos no sólo asequibles sino parte integral de la expresión campesina, popular.”

fustanes almidonados, militares con uniforme de parada, o son curas barrigones, señoras de caras empolvadas” (Cárdenas, 2005: 157). Según Yanko Molina (2007: 11), tales expresiones son “impensables... desde la perspectiva del Realismo”, aunque representan un “lenguaje profundamente poético”.

Si el léxico usado por los diferentes personajes no caracteriza su condición socioeconómica, por el contrario, desde las primeras líneas de la novela el lenguaje refleja la confrontación de las diferentes creencias y puntos de vista opuestos de los grupos poderosos y de las masas de pobladores sometidos. Sin embargo, la oposición lingüística–ideológica privilegia el discurso de los oprimidos y produce, por tanto, una *carnevalización*, una “transgresión de los códigos dominantes por los sectores populares o marginales” (Chica, 1995: 117).

Para describir a los poderosos, el narrador habla de mujeres con “tafetanes negros”, caballeros de “casimires oscuros” o de un obispo con un “anillo jerárquico” inmensamente brillante, quienes viven en casas adornadas con retratos y cuadros de paisajes exóticos, de “puertas charoladas”, entre “altos sillones”, con “cortinas tejidas a mano”, vajillas de “cuchillos y tenedores de plata” y “bandejas de porcelana”. Por el contrario, los pobres son “campesinos flacos” calzados con “alpargatas de cuero y alforjas a los hombros”, “mujeres afligidas” y “barrigonas” acompañadas de “niños descalzos”, quienes sólo usan “anchas cucharas de palo para comer”, en “platos de barro” llenos de “comida insípida”. Las diferencias entre los dos grupos se vuelven evidentes a partir del contraste en la descripción de cada uno de los grupos, donde los poderosos “representan la tenencia” y los pobres

se vinculan a las idea de “pérdidas sistemáticas, al despojamiento y a la carencia” (Bergero, 1988: 934).

Más aún, para los miembros del grupo privilegiado cualquier elemento disidente de la sociedad es considerado como alguien sin derecho a vivir, pues “su misma existencia implica un desafío al orden social” (Hobsbawm, 2003b: 20), se convierte en un ser al cual “más le valiera no haber nacido” (Cárdenas, 2005: 64), expresión sobrecogedora por estar puesta en los labios de un obispo y repetida por el mayor Deifilio, cuando dice “[Naún Briones] fue sólo un asesino, un salteador de caminos al que más le hubiera valido no nacer jamás” (Cárdenas, 2005: 67). Este punto de vista expresa la negativa a considerar un cambio para los sometidos y revela la creencia de que su situación es irremediable. No existen oportunidades para los pobres; su destino ya está determinado.

Los miembros de la clase privilegiada tienen una opinión muy clara de quién es Naún Briones: un “bandido” y “asesino”, “un despiadado, un resentido con la sociedad”, “temible”, de “coraje temerario” aunque rodeado de una injusta fama popular (Cárdenas, 2005: 65-67); hay un esfuerzo por demitificarlo. Es una imagen diferente a la expresada por un narrador anónimo, una voz del pueblo, quien considera a Naún Briones “diferente a cualquier otro bandolero hosco, violento y abusivo”; es la opinión de los “otros”, a quienes no les importa no haberlo conocido para admirarlo y venerarlo: “la gente, después de muerto y enterrado, siempre consiguió inventarse rostros parecidos al que tuvo: amables. Y legendarios” (Cárdenas, 2005: 94). Las opiniones contradictorias son una constante y se intensifican aún más después de la

muerte de Naún Briones, como lo muestra el episodio “Voces”,<sup>41</sup> el cual es, según Jimmy Chica, el episodio que “mejor muestra la culminación de las voces de la heteroglosia que luchan por imponer su testimonio” (Chica, 1995: 112), y presenta a Naún Briones como un personaje complejo y contradictorio.

La narración emplea la construcción anafórica “dicen que” para recoger testimonios populares, o para mencionar cualidades de un personaje, los cuales se reconocen de manera forzada, a regañadientes, o cuando el narrador no ha tenido la oportunidad de atestiguarlos. Da la impresión de ser una historia producto de una elaboración colectiva, de ser contada por muchas voces en diferentes momentos. Es como un seguro que permite mencionar la cualidad, ayudar a su difusión salvaguardando la credibilidad del narrador, en un diálogo entre lo que sabe o cree el narrador y lo que sabe o cree el conocimiento popular, conservado gracias a la transmisión oral. En el episodio “Recuerdos” (Cárdenas, 2005: 65-67), el mayor Deifilio evoca la imagen de Naún Briones:

Dicen que decía [Naún Briones] que con aquel tipo de arma su mano se acomodaba tanto que cuerpo y bala eran una sola cosa cuando disparaba. Dicen que esta *Smith* perteneció antes que a él a Chivo Blanco, un bandolero de los años diez. [...] Dicen que un día, durante una fiesta que organizaron los bandidos por los lados de Macará, el Chivo Blanco, borracho, desafió a sus hombres al tiro al blanco. [...] Dicen que Chivo Blanco entonces soltó la risa y le dijo “apostemos los revólveres” y que él le respondió que su Colt, aunque vieja, le iba a ganar. Dicen que uno de los bandidos puso un sol de oro sobre una piedra, cien metros lejos, que el Chivo Blanco cargó, apuntó, disparó y su bala se fue a rebotar sobre la piedra, a sólo centímetros de la moneda. Y dicen que él, callado, serio, cargó su arma, cerró el ojo derecho, apuntó y dio en plena moneda ante las bocas abiertas de todos los bandidos. Dicen que el Chivo Blanco, corrido y furioso, se negó a entregarle su arma, que puso como pretexto a la borrachera para su tiro

---

<sup>41</sup> El episodio “Voces” termina con una breve reseña periodística sobre Naún Briones, publicada en la revista *Vistazo* de junio de 1969, la cual provee el “armazón” para contar la historia de Naún Briones, según afirma Eliécer Cárdenas en entrevista con Jorge Dávila Vázquez (1990: 114-119).

errado. Y dicen que él soltó una de sus carcajadas, blanquísimas y completas y, cargando todo el tambor de su revólver, cuadrándose, le gritó al Chivo Blanco “te voy a hacer cumplir la apuesta, badulaque”. Dicen que el jefe de bandidos palideció, pidiendo con los ojos a sus hombres que lo ayudaran. [...] Dicen que Chivo Blanco, derrotado, tambaleándose más por la rabia que la borrachera, le entregó el arma, diciéndole “te vas ahora mismo, los dos ya no cabemos en un sitio”. Dicen que él, contento, sin rencor, despidiéndose de los bandidos con la mano, montó en su caballo blanco, picó espuelas y se alejó en dirección a la frontera, a galope tendido, los cascos del animal entre nubes de polvo.

Así, el mayor Deifilio nos comunica que “dicen que” Naún Briones tenía una extraordinaria puntería con su pistola Smith, “dicen que” ganada a Chivo Blanco en una arriesgada apuesta, o sabe de sus famosas carcajadas y de su afición por el color blanco en su vestimenta y hasta para su caballo, por lo que el pueblo “dice”. En otras ocasiones, tras el “dicen” se presenta una opinión no compartida aunque generalizada, como cuando menciona el mayor Deifilio, con disgusto, la creencia popular que “dice que” Naún Briones “fue un buen hombre”, hasta una clase de héroe evocado como “un macho inolvidable” (Cárdenas, 2005: 67). La misma construcción anafórica puede servir para recoger versiones fantásticas acerca de algún personaje. Naún Briones describe así a Pajarito: “dicen que... ninguna bala puede tocarle” pues, como persona originaria del desierto, “dicen que... es casi de aire cuando le persiguen”, o tal vez porque “dicen que... tiene pacto con el que no se nombra”, y reconoce la enorme fama de Pajarito porque cuando era joven “dicen que... se robó, él solo, quinientas cabezas de ganado”, y más tarde “dicen que... peleó, solo, contra un batallón de soldados, matándolos a todos” (Cárdenas, 2005: 83-84). A más del “dicen que”, el texto presenta otra expresión anafórica, “Y cuentan que...”, la cual aparece veintidós veces en las trece páginas del

episodio “Quiroz”, como artilugio para recoger las muchas anécdotas y versiones alrededor de la familia Quiroz.

En ocasiones, la narración presenta un ambiente muy polarizado y, a nivel lingüístico y estructural, se construye a partir de oposiciones para resaltar las contradicciones existentes en la sociedad. Un ejemplo lo tenemos en los episodios “Massiá” y “Despojos y tentativas”: frente a los campesinos flacos con mujeres afligidas y niños descalzos se encuentra el obispo de manos blancas, vientre colgante, acento extranjero y ojos celestes; mientras Naún Briones se muerde los labios y saborea su propia sangre, como improvisado antídoto para paliar el inmenso dolor ante la muerte de su padre, Lucía, la hija del terrateniente, saborea jugos de frutas. Las oposiciones son remarcadas por el uso de un lenguaje formado de oraciones cortas y tajantes: “Se fue erguido. Viene encorvado.” “Se fue joven. Viene viejo.” “[El obispo es] para muchos mártir, conspirador para el Gobierno” (Cárdenas, 2005: 59-60). Las varias menciones a los colores de la bandera peruana –con sus franjas roja, blanca y roja– cuando el obispo Massiá regresa de su exilio en el Perú, pueden simbolizar el triunfo, la resurrección del obispo.<sup>42</sup> Los colores mencionados también pueden entenderse como símbolos de paz y de pasión, y resaltan la situación de un medio donde las tensiones están a punto de estallar por la abismal diferencia en las condiciones de vida de la mayoría de los pobladores, una circunstancia indiferente para los grupos adinerados, quienes continúan con su vida apacible y de lujos.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Northrop Frye (1973: 195) menciona que, en la iconografía tradicional, Cristo porta la bandera de San Jorge cuando retorna triunfante de los infiernos, la cual tiene los colores rojo y blanco.

<sup>43</sup> Los grupos dominantes concentraron su gasto en dos rubros: consumo suntuario y viajes por Europa (ver Chiriboga, 1996: 88).

La narración confronta escenarios extremos. Ante las comodidades disfrutadas por el obispo Massiá o por la familia del hacendado Julio Eguiguren, quien entre sus muchos lujos se da el gusto de alimentar a sus perros con carne –insumo de sabor olvidado para sus campesinos– o de apoyar los estudios, en apariencia inútiles, del hijo poeta en Europa, Horacio, el padre de Naún Briones, ha sufrido la pena de ver morir a tres de sus hijos por hambre<sup>44</sup> y enfermedades, y los únicos dos sobrevivientes padecen de mala alimentación y falta de educación. Tal parece que la vida se ha ensañado contra Horacio, pues también ha perdido sus sementeras y animales. Y ante tanta adversidad sólo llega a afirmar, frente al sorprendido obispo, que esa vida no le gusta, que la vive de manera resignada al no tener alternativa. Esta resignación no es compartida por su hijo Naún, quien empieza a robar para mitigar el hambre de su familia, y se convierte, además, en la expresión de la inconformidad latente de su pueblo, a través de un discurso acerca de las injusticias de la sociedad y de la necesidad de una redistribución de la riqueza. Estos planteamientos resultan demasiado audaces para los adultos, quienes se han acomodado a la situación imperante: para su padre significa haber tomado un “mal camino”, mientras que para el obispo Massiá, Naún Briones “está perdido” y “más le valiera no haber nacido” (Cárdenas, 2005: 63-64).

El contraste en el lenguaje también sirve para manifestar el cambio experimentado por los personajes a lo largo del tiempo. En un mismo episodio, el narrador presenta etapas opuestas en la vida del personaje para resaltar su transformación: habla del presente del protagonista y, gracias al empleo de la analepsis, lo confronta con su pasado. En el episodio “Pajarito”, Naún Briones

---

<sup>44</sup> Las largas sequías produjeron “hambrunas generalizadas” durante los años de 1882-1883 y 1906-1907, en la serranía del sur del Ecuador (ver Espinoza, 1996: 100).

narra los elementos extraordinarios que establecieron la fama inicial de Pajarito y describe, con tristeza, su posterior agonía, el inmenso sufrimiento de la figura ahora “encorvada” de Pajarito, las quejas “con los labios apretados, como avergonzado de exhibir su dolor ante un muchacho que aprendió de él a no quejarse nunca, a soportarlo todo con una terca sonrisa que endureciera el cuerpo”, hasta llegar a la impensable “súplica vergonzante y humillada” en busca de alivio y apoyo (Cárdenas, 2005: 84-85).

El episodio “Massiá” (Cárdenas, 2005: 59-64) describe al obispo como un hombre que tuvo una figura “erguida”, “majestuoso”, “implacable”, “patriarcal”, “joven”, de “recias palabras de condena”, capaz de maldecir y fulminar excomuniones “rojo por la cólera”, y de presumir su anillo episcopal “no en una mano que bendice [sino] en un puño que amenaza”, o por lo menos de estallar en “una variedad de carajos” antes de su expulsión al Perú. Cuando Massiá retorna al Ecuador, la edad y el exilio lo han convertido en un ser “encorvado”, como si fuera una “estatua piadosa, enflaquecida”, un “viejo” de “mansedumbre sesentona”, “sin soberbia” y con un “orgullo casi risueño”, quien sonríe “como acobardado”, “casi con los ojos en llanto”, y de aspecto algo descuidado, pues trae la “sotana sucia”, los “zapatos polvorientos”, un “vientre colgante” y la “banda morada... [de] brillo mugrosa”. Ahora luce pacífico, tiene la voz apagada y “se deja besar con paciencia el anillo episcopal”.

En el episodio “Recuerdos”, el mayor Deifilio también se lamenta del paso del tiempo: siente tristeza y nostalgia por los muchos años dedicados a cumplir su deber, por un pasado, para él, heroico persiguiendo a Naún Briones, aunque fueron épocas mal pagadas. Ahora sufre el olvido, la falta de reconocimiento a su labor, y, sobre todo, padece la enorme fama presente de

Naún Briones. Para mayor condena, el mayor Deifilio sobrevive con un “brazo inútil,<sup>45</sup> una condecoración y el revólver que fue suyo [de Naún Briones]” (Cárdenas, 2005: 67) como recuerdos permanentes de quien nunca fue vencido.

La narración juega con el tiempo, a través de constantes saltos entre el presente y el pasado, y de esta manera aporta pistas para un mejor conocimiento de los personajes y de sus obsesiones. Por ejemplo, en el episodio “Massiá”, los cambios en el tiempo registran el momento de quiebre en la situación del obispo, mediante el empleo de las palabras “doce años”, las cuales se repiten cinco veces para reiterar la duración del exilio del obispo Massiá en el Perú, pero, a la vez, como recordatorio de una figura altamente simbólica, no sólo en la mente del obispo sino en la vida del país: en 1912 murió Eloy Alfaro, el “general excomulgado que ahora es polvo y ceniza” (Cárdenas, 2005: 60) y responsable, no sólo de la expulsión del obispo, sino de reformas<sup>46</sup> que redujeron los privilegios de la Iglesia y fortalecieron al estado laico.

Otro artilugio para confrontar dos puntos de vista es el empleo de dos voces narrativas, como en el episodio “Despojos y tentativas”, donde tenemos al narrador hablando en tercera persona y a Naún Briones en primera persona, uno en apariencia imparcial y otro íntimo, lo cual permite a Naún Briones expresarse y presentar su propia conciencia, de forma aparentemente

---

<sup>45</sup> La novela tiene una pequeña inconsistencia en cuanto a indicar cuál es el brazo inútil del mayor Deifilio. En la página 275 dice: “El subteniente García... estará pensando que es imposible perdonar a nadie por la lisiadura de un brazo militar, del derecho, del imprescindible brazo derecho con el que se saluda a la bandera y se dirige en orden en los combates.” Sin embargo, más adelante, en la página 304 encontramos lo siguiente: “...la prisa anhelante por enfrentarse al hombre que inutilizó su brazo izquierdo en el transcurso de un alzamiento de peones.”

<sup>46</sup> Massiá se lamenta de reformas implementadas por Eloy Alfaro, como la Ley del Divorcio y la ley de Manos Muertas, la cual afectó la posesión de bienes por parte de la Iglesia Católica.

autónoma al narrador, y dotar, de esta manera, de mayor realismo a la narración. Esta polifonía contrarresta la pobreza con el lujo, el dolor con el placer: el padre de Naún vivió siempre sumido en la miseria, en medio de muchas necesidades y enfermedades, sólo para alcanzar a tener “la cuadra de arvejas y maíz, la mula Felicia, las frazadas de lana, el cuadro grande de la Virgen del Cisne y la lámpara de sebo” (Cárdenas, 2005: 76), a más de una pequeña casa, todo lo cual se perderá por las deudas acumuladas, mientras el hacendado Julio Eguiguren disfruta de enormes propiedades que empiezan donde termina el cementerio del pueblo, única concesión dada al poblado, delimitadas por “los rectángulos amarillentos de la arveja madura, los pastizales que alargan su verdor opaco hasta lamer los cimientos de la blanquísima casa y sus corredores de ladrillos, sus pilares de madera, sus pintadas puertitas de caoba” (Cárdenas, 2005: 69). La casa es el símbolo “del poder y del deseo” (Bergero, 1988: 934), en donde Eguiguren se solaza “dando viento a los cañones de sus carabinas, taqueando los cartuchos, separando las postas para la cacería del venado que siempre se le escapa” (Cárdenas, 2005: 71).

La novela emplea como voces narrativas a narradores en tercera y en primera persona.<sup>47</sup> Sin embargo, el narrador en primera persona es de dos tipos: un narrador–testigo y un narrador–personaje, este último identificable en el texto porque sus narraciones, en ocasiones, van entrecomilladas. Los dos tipos de narradores en primera persona son homodiegéticos porque participan en el mundo narrado. La diferencia radica en que al narrador–testigo no le

---

<sup>47</sup> De acuerdo a los términos definidos por Luz Aurora Pimentel (2002: 136-137), el narrador en tercera persona corresponde al narrador heterodiegético y el narrador en primera persona al homodiegético. Por su parte, el narrador - testigo equivale al narrador homodiegético testimonial y el narrador – personaje al narrador autodiegético.

corresponde un personaje en particular ni tiene una identidad específica: se trata de un narrador colectivo representativo de un grupo de personas, mientras el narrador–personaje se identifica con un sujeto determinado y cumple las dos funciones requeridas para un narrador autodiegético: una función vocal cuando narra y otra diegética cuando participa como actor en el mundo narrado. En ocasiones, el narrador-testigo se confunde con el narrador en tercera persona, como en el episodio “Massiá”, donde todo el relato parece provenir de un narrador omnisciente en tercera persona hasta que, casi al final, nos encontramos con esta expresión: “Y entre todos nosotros hubo respeto y silencio para esos carajos” (Cárdenas, 2005: 63). La palabra *nosotros* es la única clave para identificar al narrador con un narrador–testigo y revela que el texto del episodio corresponde al testimonio de alguien. Bergero dice: “En la ficcionalidad de *Polvo y ceniza* todos los narradores adolecen del *status* de omniscientes y enfatizan su parcialidad y dubitación” (1988: 954).

Muchas veces, el narrador en tercera persona reproduce las palabras y pensamientos de los personajes, es decir emplea el estilo indirecto libre, una forma narrativa ágil que favorece el dialogismo y la incorporación de varias voces al texto, a más de facilitar una visión interna transparente de los personajes. Puede decirse de *Polvo y ceniza* lo mismo que dice Vargas Llosa (2008: 202-203) acerca de *Madame Bovary* en *La orgía perpetua*, que el autor aproxima “tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan” y se crea “una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando *mentalmente*”, consiguiendo, de esta manera, una

mejor caracterización del personaje y una mayor “aproximación a su conciencia”.

El episodio “De muertes, de muertos” presenta una interesante alternancia del narrador–personaje en primera persona con un narrador en tercera persona, en donde sus relatos se entrelazan con naturalidad y fluidez. Este episodio se construye con los recuerdos, impresiones y pensamientos de Naún Briones, quien actúa como narrador en primera persona de dos maneras diferentes: mediante textos entrecomillados nos da una visión más íntima y emocional, y en textos sin comillas, Naún Briones relata sus impresiones y las de Chivo Blanco, durante los primeros asesinatos cometidos por ellos. Sin embargo, hacia el final del episodio aparece brevemente el narrador en tercera persona, identificable por la expresión “le decía”: “Tampoco dos maneras de morir son iguales, le decía siempre Chivo Blanco, cuando...” (Cárdenas, 2005: 130).

El siguiente cuadro indica las diferentes voces narrativas participantes en cada episodio de la novela, aunque algunos episodios pueden tener más de un tipo de voz narrativa:

Voz narrativa	Episodios
Narrador en tercera persona	“Despojos y tentativas”, “Pajarito”, “Certezas y negaciones”, “Víctor Pardo”, “De muertes, de muertos”, “Rindolfo”, “Llamadas y viajes”, “Quiroz”, “Quebrantos y mortandades”, “El águila”, “Apoyos y rebeliones”, “Diógenes”, “Voces”, “Ceremonias y conjeturas”, “Polvo y

	ceniza”
Narrador en primera persona (narrador – testigo)	“Massiá”, “Figura”, “Fulgores”, “El verdadero”, “Milagros”, “El monumento”, “Voces”
Narrador en primera persona (narrador – personaje)	“Recuerdos”, “Despojos y tentativas”, “Certezas y negaciones”, “De muertes, de muertos”, “Rindolfo”, “Llamadas y viajes”, “Quebrantos y mortandades”, “Apoyos y rebeliones”, “Ceremonias y conjeturas”

Existen pocos diálogos verbales directos entre los personajes, pero el diálogo asume una nueva forma: se presenta mediante la oposición de puntos de vista diferentes entre grupos o personas. Esta manera diferente de dialogar puede realizarse de varios modos: 1) un diálogo interior a través de las reflexiones que hace un personaje; 2) un diálogo en que se alternan dos o más narradores; 3) diálogos reproducidos en la voz de un solo personaje; y 4) diálogos narrados por el narrador omnisciente.

Una muestra del primer tipo de diálogo lo hallamos en el episodio “Despojos y tentativas”, donde podemos asistir a las reflexiones de Naún Briones, las cuales constituyen una especie de flujo de conciencia, un diálogo a través de sus meditaciones y recuerdos. El personaje Naún Briones evoca recuerdos de su padre y los narra dialógicamente, en medio de muchas otras reflexiones. Naún Briones rememora que para su padre la pobreza era “mala porque hace malos a los hombres, pero que también es buena porque hace a los pobres buenos con los otros pobres”, a lo cual él mismo contesta con el pensamiento: “No sé si eso es verdad”, para más adelante en sus cavilaciones

volver a traer otra idea del padre, quien le insistía en “que todo tiene su dueño, que el tener algo es merecer”, a lo cual contesta Naún Briones con el siguiente razonamiento: “Y yo siempre le respondía que no, que nadie merece no tener nada y andar siempre debiéndole a alguien lo que crece y vive por la sola fuerza de su trabajo” (Cárdenas, 2005: 72-73). Las reflexiones del personaje no sólo transmiten sus pensamientos y los de su grupo, sino que pueden especular acerca de la opinión de los “otros”, en este caso, los de la clase acomodada. En el mismo episodio, mientras Naún Briones asiste al entierro de su padre, dialoga consigo mismo y piensa en Lucía y en lo que ella puede imaginarse:

[...] Lucía no querrá ver, en la distancia, un entierro de pobres [...] No, Lucía no nos estará viendo llevar la caja al cementerio [...] Lucía habrá despertado [...] O ni siquiera habrá despertado todavía, y en sueños, estará caminando por los corredores del colegio de monjas donde estudia, donde aprende canto y escritura, donde ve dramas y baila en las fiestas. O ni estará soñando, dormirá, nada más, [...] soñando con algún joven perfumado con colonia que baile vals y calce botines de gamuza. [...] La Lucía es curiosa, sí, y ha de estar mirando todo desde el corredor enladrillado, peñadita y linda, gordita, sonrosada. [...] Tal vez Lucía mire [...] Ahora Lucía pelará la cáscara dorada de una naranja, [...] La Lucía estará en la cocina de la casa grande, mirando hervir albaricoques en azúcar, [...] No, Lucía no pensará que el mundo es triste (Cárdenas, 2005: 69-74).

A más del narrador en primera persona, del narrador–personaje, el episodio “Despojos y tentativas” tiene un narrador en tercera persona con quien se da un diálogo que corresponde al segundo tipo en nuestra clasificación, una confrontación de los puntos de vista expresados por cada uno de los dos narradores a lo largo del episodio: una postura intimista de Naún Briones frente a una posición más objetiva del narrador omnisciente. La construcción del texto se basa en intercalar narraciones aportadas por las expresiones de uno y otro narrador, las cuales se complementan, sin saltos formales, excepto por la

aparición de comillas. El lector puede identificar las diferentes voces gracias al sentido de las palabras y al empleo de las comillas, como marcadores identificadores del narrador en primera persona. Así tenemos:

Los hombres, ante una señal del cura que termina de ganguear un responso y cierra su breviario, acaban de beber los restos de sus copas, se incorporan de bancas y poyos, se adelantan, hacia el entarimado sobre el que yace el ataúd. "El tío Mardoqueo, escupiéndose en las manos, con los ojos hinchados por el velorio, es el primero en agarrar el ataúd. Su voz de aguardiente y noche sin dormir nos llama, a mí, a Gilberto, los hijos del difunto Horacio", los huérfanos que ya no pueden seguir llorando porque los párpados les son grandes bolsas vacías y reseca. [...] Ellos ya están levantando el ataúd que casi no pesa. "Tan flaco se puso para morir" (Cárdenas, 2005: 68-69).

En el episodio "Certezas y negaciones" hallamos varios ejemplos de diálogos narrados por un mismo personaje, los cuales pertenecen a la tercera manera de dialogar, según nuestra clasificación. Naún Briones, a través de sus reflexiones y recuerdos, establece diálogos consigo mismo, diálogos entre varios bandidos, entre Naún Briones y los miembros de su banda, y, finalmente, el diálogo más notable, el diálogo entre el hacendado Julio Eguiguren y Naún Briones. Este último se expone de manera ágil, mezclando locuciones y descripciones sin marcas específicas ni espacios. Es como si Naún Briones tuviera necesidad de desahogar, lo más rápidamente posible, una situación peligrosa: la de encontrarse cara a cara con el patrón armado y agraviado por la invasión a su casa, para, enseguida, salir del "cuartito sin darle las espaldas a Don Julio, oliendo esa fragancia de pieles curtidas, espesa, fuerte" (Cárdenas, 2005: 104).

El episodio "Recuerdos" presenta una muestra de un diálogo más sutil narrado por un solo personaje. El mayor Deifilio evoca sus recuerdos y concluye su relato con la siguiente expresión: "Un brazo inútil, una

condecoración y el revólver que fue suyo son mis únicos recuerdos de Naún Briones, señor” (Cárdenas, 2005: 67). Es un soliloquio donde la única pista para saber que se trata de un diálogo lo da la palabra *señor* colocada al final de la oración, dirigida a un supuesto receptor. De esta manera, la narración alcanza un sentido de diálogo con alguien, un testigo presencial, el cual no ha dicho nada pero ha escuchado todo, y es quien puede transcribir, para nosotros lectores, los pensamientos del mayor Deifilio.

El último tipo de diálogo compete al narrador omnisciente, quien describe muchos encuentros entre personajes mediante la reseña de los diálogos mantenidos y la exposición de los pensamientos y sentimientos que albergan. Un ejemplo lo tenemos en el episodio “Pajarito”, donde encontramos las voces de Pajarito, Chivo Blanco y Naún Briones participando en diálogos relatados por el narrador omnisciente. Algunos de los diálogos están constituidos sólo por pensamientos de los personajes conocidos por el narrador omnisciente, quien se encarga de enfrentarlos para realzar la figura de mentor de Pajarito, de abonar a la fama de buen bandido de Naún Briones y de pintar como un delincuente despiadado a Chivo Blanco.

En ocasiones, el texto relatado por el narrador omnisciente proviene del testimonio de un narrador–testigo con quien ha establecido un diálogo, un soliloquio en forma de entrevista. En el episodio “El verdadero” encontramos a un testigo anónimo, el cual se dirige al narrador de la siguiente manera: “Y así fue como, vea usted, empezaron a salir los falsos Naúnes” (Cárdenas, 2005: 149); el testigo añadirá, más adelante: “Y no sería nada raro, señor, que al salir usted de esta casa, se topara, manos a boca, con Naún Briones, riéndose a carcajadas, vestido de blanco” (Cárdenas, 2005: 152). Puede darse el caso de

que el diálogo sea identificable sólo por una simple pregunta confirmatoria, como en el episodio “Milagros”, donde el narrador–testigo dice hacia el final: “Y yo también lo creo: me gusta contradecir las verdades que no vale la pena creer, ¿no?” (Cárdenas, 2005: 178).

Asimismo, el episodio “Milagros” (Cárdenas, 2005: 177-178) describe un diálogo entre la Virgen María, Jesús y Dios, donde los dos primeros desean ayudar a Naún Briones e interceden por él ante Dios, en un animado diálogo que humaniza a la divinidad:

[Jesucristo]: “[...] yo anduve treinta y tres años por el mundo y sufrí como él sufre ahora”

[Virgen María]: “[...] salva al hombre que te ruega, sólo quiere vivir un poco más, es joven y los jóvenes nunca quieren morirse”

[Jesucristo]: “[...] Padre Todopoderoso, déjame ayudar a ese hombre que no quiere morir con tan mala muerte, siempre tuve pena por las gentes perseguidas, me recuerdan mi vida en la tierra.”

Entonces “Dios Padre, con una comprensiva sonrisa, permitió que salvara al cristiano suplicante.”

La estructura de la novela presenta la historia de manera no cronológica, en donde el tiempo discursivo no corresponde al tiempo de la historia, de manera que “se desordenan los tiempos para seguir desordenados en la simultaneidad de la lectura” (Bergero, 1988: 952). Pero esto es sólo apariencia, porque la estructura temporal está cuidadosamente diseñada para brindar al lector los puntos críticos y mantenerlo interesado a lo largo de la narración.

La novela tiene una organización casi circular: el segundo episodio presenta al mayor Deifilio recordando al finado Naún Briones, mientras el último episodio narra la muerte de Naún Briones a manos del mismo mayor Deifilio.

Se dan, en palabras de Antonio Sacoto (2005: 28), unas “anticipaciones” de hechos y desenlaces, las cuales no sólo aumentan el atractivo de la historia, sino que mudan el interés del lector del clímax hacia “cómo se llegó a ese clímax”, a la vez que se asegura la buena voluntad del lector hacia el personaje Naún Briones.

Para Yanko Molina (2007: 11), *Polvo y ceniza* es “una novela fragmentaria, episódica, en la que el desorden temporal está cargado de intenciones.” Sin embargo, la fuerza de la novela radica en la coherencia e interacción entre sus episodios. Dice H. G. Verzi (1984: 64-65):

La impresión inicial de que la novela será una sucesión de estampas... claudica ante la coherente urdimbre, pensada, minuciosamente concebida, que vamos descubriendo. [...] [Es un] políptico en tanto cada capítulo –cuadro o panel– tiene una independencia relativa por cuanto se subordina al equilibrio general. Si cada cuadro da al personaje, cada cuadro se somete al personaje.

La construcción de la novela destruye el tiempo de la historia; es un recurso para no centrar la atención en algo parcial, en la vida terrenal de Naún Briones, sino en la totalidad de la idea acerca de su perdurabilidad. Desde el inicio, el lector sabe que Naún Briones morirá, pero no importa, porque lo importante es ver cómo va a trascender Naún Briones, cómo se convertirá en un modelo inspirador, en un mito literario, razón por la cual el tiempo discursivo se extiende hasta mucho más allá de la muerte física de Naún Briones.

El empleo de varias voces y la presentación de muchos puntos de vista responden, tal vez, a la idea expuesta por Bergero (1988: 953), de que hay una “insistencia de dismantelar el centro desde el que se afirma la mirada del Otro”, de presentar los intentos de subversión de las fuerzas centrífugas de la sociedad mediante la construcción con el uso alternativo de las voces. La

polifonía pretende explicar y justificar la aparición del personaje Naún Briones, de reafirmar su imagen mediante la confrontación de las visiones diferentes acerca de la sociedad y de sus problemas. Las narraciones en primera persona, de cualquier personaje, están focalizadas en Naún Briones y nos ayudan a conocerlo, a entender sus motivaciones, a comprender sus dudas y contradicciones. Por su parte, las narraciones en tercera persona, ya sea que correspondan a una perspectiva con *focalización interna*,<sup>48</sup> mediante el uso del discurso indirecto libre, o a una con *focalización cero*,<sup>49</sup> a través de un narrador omnisciente, permiten al narrador presentar una determinada orientación ideológica y, con su autoridad narrativa, relativizar y seleccionar los puntos de vista para resaltar ciertas condiciones socio-económicas de la sociedad.

De esta manera la perspectiva del narrador, de los personajes y de la trama conducen a que la perspectiva del lector ubique a Naún Briones como un mito literario.

---

<sup>48</sup> En *focalización interna* el punto de vista del narrador coincide con el del personaje (ver Pimentel, 2002: 99).

<sup>49</sup> En *focalización cero* la perspectiva del narrador es independiente de los personajes y claramente identificable (ver Pimentel, 2002: 98).

## Conclusiones

En las décadas de 1960 y 1970, el Ecuador tuvo un importante crecimiento económico, gracias al establecimiento de una política industrial de sustitución de importaciones, a la fortaleza remanente de los productos agrícolas de exportación cercanos a su declive, en particular el banano, y a la incorporación de nuevas exportaciones, como las petroleras. Sin embargo, el Ecuador continuó como un país muy desigual y descuidado en la atención a los sectores populares, razones por las cuales presentaba uno de los peores índices en nutrición, alfabetismo, empleo y distribución de la riqueza de Latinoamérica.<sup>50</sup> Las tensiones sociales se tradujeron en una gran agitación política y en mucha inestabilidad: de 1960, año en el que José María Velasco Ibarra alcanzó su cuarta presidencia, a 1979, cuando Jaime Roldós Aguilera fue elegido presidente y el país regresa a la democracia, Ecuador tuvo nueve gobiernos diferentes, entre militares y civiles, algunos elegidos, otros nombrados y unos cuantos más impuestos por la fuerza.

Varios grupos sociales buscaron activamente una transformación social, inspirados en la revolución cubana y en los diferentes movimientos de liberación nacional presentes en el mundo, con la ilusión de alcanzarla de manera casi inmediata, al “sustituir la utopía de la revolución por el *mito de la revolución posible*”<sup>51</sup> (Tinajero, 1996: 288). Al mismo tiempo aparecieron algunos escritores quienes consideraron “a la literatura dentro de su

---

<sup>50</sup> Carlos Larrea Maldonado (1996: 144) afirma, con datos de un estudio del Instituto de Investigaciones Sociales de Cuenca, Ecuador, de mayo de 1983, lo siguiente: “...hacia mediados de los años 70, la pobreza absoluta, definida como la imposibilidad de acceder a una canasta de bienes y servicios esenciales, afectaba a más de la mitad de la población en el país, siendo especialmente aguda en las zonas rurales y en las provincias más deprimidas de la sierra. El déficit de vivienda, la desnutrición, el subempleo y un insuficiente acceso a los servicios de educación y salud continúan siendo problemas que afectan masivamente a la población nacional, pese a limitados avances en algunos campos.”

<sup>51</sup> Las cursivas pertenecen al autor.

especificidad como un factor necesario de cambio, de orientación y de testimonio” (Pérez, 1997: 6), y asumieron un compromiso intelectual a favor de los grupos más pobres y sometidos.

Sin embargo, el fracaso de esas tentativas reformadoras generará un enorme desencanto, en particular en los narradores, no sólo del Ecuador, sino de América Latina, el cual se expresa en una visión pesimista, desilusionada de la vida. Hay remordimiento, culpas, sensación de fracaso y una nueva sensibilidad. Se piensa que no hay alternativa hacia el futuro, que se hicieron muchos sacrificios estériles, inútiles, en busca de inalcanzables utopías. Raúl Pérez Torres tiene una novela llamada, precisamente, *Teoría del desencanto*, donde recoge la sensación de vacío y derrota de aquellos que apostaron a la rápida cristalización de sus sueños de cambio social. Dice uno de sus personajes:

Pero luego nos fuimos apagando, descorazonados por la abulia del medio, por el grito al vacío, por la falta de imaginación, por el egoísmo, la falsedad, la cobardía, la división de las organizaciones de izquierda, donde la única tarea de los líderes viejos era desorientarnos, engañarnos haciéndonos creer que la revolución se daba dentro de dos meses, prendiendo nuestra llama y soplándola de golpe. (1985: 17)

El desencanto es, entonces, el exorcismo necesario para reencontrar alguna fe.

Fernando Tinajero (1988: 807) manifiesta: “En los años setenta, en efecto, se advierte un claro despertar de los géneros narrativos, que vuelven con frecuencia al tema de las frustraciones políticas y existenciales de la década anterior, a través de valiosas colecciones de cuentos primero y de importantes novelas después”. Una de esas novelas es *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas.

Eliécer Cárdenas recrea un mundo apoyado en elementos históricos, el cual le permite expresar su compromiso ideológico con el deseo, tal vez, de ayudar a transformar la vida y no sólo contarla, producto de lo que Vladimiro Rivas (1991: 37) identifica como una “tradicción literaria vanidosa, convencida de un presunto poder del lenguaje para transformar la realidad”. Cárdenas afirma tener una “constante preocupación por los humildes y por los dramas que engendran la desigualdad social, la miseria y el abuso del poder” (Dávila Vázquez, 1993: 66) y considera a su novela *Polvo y ceniza* como “un alegato contra la injusticia, contra el crimen, contra la infamia”, y a Naún Briones como el personaje al cual le hubiera gustado encarnar: es “el ideal del autor... un hombre vengador de las injusticias sociales” (Dávila Vázquez, 1990: 116). La novela, a más de ser un pretexto para que Cárdenas presente las desigualdades y contradicciones de la sociedad ecuatoriana, se convierte también en un homenaje a ciertas figuras históricas, como el escritor Pablo Palacio y el pintor Diógenes Paredes, posiblemente figuras ejemplares para Cárdenas porque pudieron militar en la política sin comprometer su actividad artística, y lograron ser críticos con el sistema imperante sin convertir a su obra creativa en un elemento propagandístico.

Según Tomás Eloy Martínez (1999: 12), escribir novelas con datos históricos no sólo pretende corregir la historia oficial o refutar el discurso del poder, sino que, gracias a la recuperación de la memoria, esas novelas se convierten, al mismo tiempo, en oposiciones al poder y en guías hacia el futuro. También afirma que uno de los aspectos más interesantes de la ficción histórica es el intento por recuperar los mitos de una comunidad, sin invalidarlos o idealizarlos, pero reconociéndolos como una tradición, como una

fuerza que ha dejado sus raíces en la imaginación colectiva, pues cada mito expresa, en último término, un deseo comunal, y nada pertenece más al futuro que un deseo.

Cárdenas toma una leyenda popular, la figura de Naún Briones, la ubica en ciertas coordenadas de tiempo y espacio en la historia de Ecuador y, mediante el empleo de la historia y de la lengua, convierte a un salteador popular en un mito literario, en alguien que trasciende las fronteras de su región para proyectarse como una imagen inspiradora.

La historia proporciona la biografía del personaje a partir de la cual se deconstruye a la leyenda: se independiza el nombre de la persona y se erige una imagen memorable –un hombre joven, valiente y audaz vestido todo de blanco con una risa sonora–. La nueva imagen sigue, además, los cánones del bandido social: es rebelde ante los abusos y solidario con su comunidad; su relación con los poderosos es contradictoria, a los cuales llega, inclusive, a servir; no cuenta con una ideología ni tampoco es un revolucionario.

La lengua, mediante el mitologismo, el paralelismo con la estructura de la aventura del héroe y la heteroglosia, produce una novela novedosa en su forma y de gran calidad literaria. La construcción del principal protagonista parece seguir de cerca las características que debe tener el bandido social y las etapas que debe cumplir el héroe para construir su gesta. Y para dibujar el pensamiento y las contradicciones de los personajes y de la sociedad, el autor recurre a la heteroglosia –a la polifonía y el dialogismo que reflejan los puntos de vista de los varios grupos sociales–. El dialogismo exhibe las diferentes creencias, valores e intereses; dibuja las contradicciones del país, la injusticia de la sociedad ecuatoriana y las pocas opciones que tienen los marginados.

Cárdenas usa varios artificios literarios para encarnar el mito literario: emplea diferentes narradores –el heterodiegético, el homodiegético testimonial y el autodiegético–; utiliza el estilo libre indirecto, las construcciones anafóricas, las oposiciones y contrastes, y la analepsis; recurre a diversos tipos de diálogos y coloquios; el tiempo discursivo es casi circular y diferente del tiempo de la historia, con lo cual la historia narrada privilegia la construcción de la imagen permanente y no terrenal de Naún Briones; incorpora personajes históricos, lugares reales y descripciones de costumbres para ganar en realismo y verosimilitud. Todos estos artificios juntos permiten que la historia recordada del personaje Naún Briones se convierta en un símbolo, en un ejemplo para los pobres de su país frente a la convergencia de los poderes militares, civiles y eclesiásticos, sin caer en una construcción falsa, artificial, nostálgica, donde podamos decir con José Emilio Pacheco: “La nostalgia es la invención de un falso pasado. A ella se opone la mirada crítica. Estoy en contra de la idealización de lo vivido pero totalmente a favor de la memoria” (entrevista con Hernán Bravo Varela, 2009: 69).

*Polvo y ceniza* es una novela de bandidos cuyo principal personaje se convierte en un héroe popular. Los datos históricos usados se vuelven elementos de la composición; son partes integrantes de las situaciones narradas y no simples factores curiosos o pintorescos. También es una novela representativa de la sociedad ecuatoriana retratada en la historia, una sociedad rígida con un orden estricto, en la cual, las contradicciones producen un mundo sin culpa.

La confluencia de hechos narrados, los personajes presentados, los usos y costumbres descritos y los juicios emitidos por el narrador y los

personajes nos permiten sentir una realidad, y compartir lo dicho por Vladimiro Rivas (1991: 36): si “por realismo vamos a entender –con Tolstoi como ejemplo supremo– la ilusión de que lo narrado en el texto es la vida misma, he de afirmar entonces que *Polvo y ceniza* es una gran novela realista.”

Las décadas de mil novecientos treinta y cuarenta representan una especie de “edad dorada” para la novela ecuatoriana, con una literatura –la del realismo social– de mucha repercusión no sólo en Ecuador, sino en América Latina, la cual transformó las letras ecuatorianas gracias a una mayor autenticidad y a su capacidad de plasmar la problemática de la realidad social ecuatoriana de una manera artística. Es una literatura de denuncia y protesta. Una de las cumbres del realismo social ecuatoriano es la novela *El éxodo de Yangana* (1949) de Ángel F. Rojas (1909-2003), texto que anuncia ya la nueva novela ecuatoriana, misma que llegará en la década de mil novecientos setenta, después de dos décadas de rezago de la novela ecuatoriana frente a las corrientes literarias del momento y, sobre todo, respecto a la gran producción novelística latinoamericana puesta de manifiesto en el llamado *boom*.

Si el tema de *El éxodo de Yangana* es la solidaridad en la rebelión contra la injusticia, es entendible entonces que Eliécer Cárdenas se considere el sucesor de Ángel F. Rojas, y así lleguemos a tener una novela, *Polvo y ceniza*, que representa una transformación dentro de la novelística ecuatoriana de tradición social y realista, la cual, sin abandonar la premisa de ser un elemento de transmisión de la conciencia sociológica del autor, explora nuevas formas y consigue convertirse en una obra de arte que renueva al canon

literario, al mismo tiempo que es una novela seductora altamente apreciada por sus muchos lectores.

Eliécer Cárdenas recupera un mito popular: al retomar la leyenda de Naún Briones, vence al tiempo y recrea un personaje símbolo de rebeldía y esperanza para los grupos marginados. Con su reconstrucción del pasado y su visión crítica de la historia del Ecuador busca representar una realidad, expresar sus inquietudes sociales y provocar al lector. Podríamos pensar en el mito literario de Naún Briones como una metáfora de rebelión, de anhelo de justicia, de una historia que debe ser cambiada. Es la manifestación de la intención política del autor, la de convertir al rebelde, al bandido social, en expresión de un movimiento revolucionario gracias al simbolismo que adquiere, a la resistencia que representa frente a las fuerzas opresoras, al desafío que hace a la sociedad de clases, a sus sueños de igualdad, justicia y de libertad por construir un mundo nuevo y mejor.

Finalmente para mí, uno más de los muchos lectores de esta excepcional novela, la realización de este estudio me ha permitido volver a acercarme a la literatura ecuatoriana y revisar partes de la historia ecuatoriana a partir de una perspectiva diferente, ubicada entre la nostalgia del emigrado y la medida de la edad adulta.

## Bibliografía:

- Alvar, Carlos. "Preliminar". *El mito, los mitos*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2002, pp. 11-13.
- Ayala Mora, Enrique y Rafael Cordero Aguilar. "El período garciano: panorama histórico (1860-1875)". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 7: Época republicana I. El Ecuador: 1830-1895*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 197-235.
- Ayala Mora, Enrique. "De la Revolución alfarista al Régimen oligárquico liberal". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 9: Época republicana III. Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 117-166.
- Bajtín, Mijail M. *The Dialogic Imagination*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1990.
- Bergero, Adriana. "La descentralización textual en *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas". *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, No 144-145, Jul.-Dic. 1988, pp. 933-958.
- Borges, Jorge Luis. "Parábola de Cervantes y de Quijote". *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p 212.
- Bravo Varela, Hernán. "Nuevo elogio de la fugacidad. Una conversación con José Emilio Pacheco." *Letras Libres*, No 126, junio de 2009, pp. 66-71.
- Calderón Chico, Carlos. "Conversación con Eliécer Cárdenas". *Literatura, autores y algo más... Entrevistas*. Guayaquil: Offset Graba, 1984, pp. 80-90.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959.
- Candido, Antonio. "Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)". *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, No 8, Sao Paulo, 1970, pp. 67-89.
- Cárdenas, Eliécer. *Polvo y ceniza*. Quito: Libresa, 2005.
- Carrión, Alejandro. "Salteador y guardián". *Poesía*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, pp. 39-45.
- Carrión, Benjamín. "Pablo Palacio". *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Compilación Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos, 1994, pp. 34-47.

- Chica, Jimmy Jorge. *La novela ecuatoriana contemporánea de 1970–1985 y su marginación*. New York: Peter Lang, 1995.
- Chiriboga, Manuel. “Auge y crisis de una economía agroexportadora: El período cacaotero”. *Nueva historia del Ecuador. Volumen 9: Época republicana III. Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 55-116.
- Córdova, Carlos Joaquín. *El Habla del Ecuador: diccionario de ecuatorianismos*. Cuenca: Universidad del Azuay, 1995.
- Coupe, Laurence. *Myth*. Londres: Routledge, 1997.
- Cueva, Agustín. “El Ecuador de 1925 a 1960”. *Nueva historia del Ecuador. Volumen 10: Época republicana IV. El Ecuador entre los veinte y los sesenta*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 87-121.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Testimonio de la palabra”. *Hombre, Ecuador y cultura*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, 1990, pp. 114-119.
- . “La narrativa cuencana de las dos últimas décadas”. *La Literatura Ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970 – 1990*. Eliécer Cárdenas Espinosa y María Eugenia Moscoso Carvallo, eds. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1993, pp. 57-71.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- Espinosa Apolo, Manuel. “El potolo valencia”. *Quito y sus célebres personajes populares / Parias, perdedores y otros antihéroes*. Edgar Freire Rubio y Manuel Espinosa Apolo (compiladores). Quito: Editorial Trama, 2005, pp. 146-148.
- Espinoza, Leonardo y Lucas Achig. “Economía y sociedad en el siglo XIX: Sierra Sur”. *Nueva historia del Ecuador. Volumen 7: Época republicana I. El Ecuador: 1830-1895*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 69-101.
- Estrella, Ulises. “El monstruo paredes”. *Quito y sus célebres personajes populares / Parias, perdedores y otros antihéroes*. Edgar Freire Rubio y Manuel Espinosa Apolo (compiladores). Quito: Editorial Trama, 2005, pp. 197-198.
- Estrella Vintimilla, Pablo. “Una aproximación al pensamiento de Remigio Crespo Toral y de José Peralta respecto a la Nación y a la Conciencia Nacional”. *Literatura y cultura nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895 – 1944*. Adrián Carrasco, et al. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1985, pp. 80-127.

- Frye, Northrop. "Archetypal Criticism: Theory of Myths". *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973, pp. 131-239.
- Galarza, Jaime. *El yugo feudal*. Quito: Ediciones Soltierra, 1973.
- Hobsbawm, Eric J. *Rebeldes primitivos*. Barcelona: Crítica, 2003a.
- . *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2003b.
- Jamme, Christoph. *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Jesi, Furio. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Larrea Maldonado, Carlos. "La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 11: Época republicana V. El Ecuador en el último período*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 97-148.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: FCE, 1968.
- Man Ging Villanueva, Carlos Ignacio. *El deseo como búsqueda, integración y trascendencia en la poética de Eliécer Cárdenas: los motivos del viaje, el amor y la muerte en Polvo y ceniza, Una silla para Dios, y El viaje del padre Trinidad*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura. Tesis para la obtención del título de Doctor en Literatura, 2008.
- Martínez, Tomás Eloy. "Mith, History and Fiction in Latin America". *Encuentros*. New York: Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Marzo 1999, No 32, pp. 1-19. <<http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1774448>.
- Meletinski, Eleazar M. *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Molina, Yanko. "Un cadáver en una encrucijada". Prólogo a *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2007, pp. 7-14.
- Ortiz Crespo, Gonzalo. "Panorama histórico del período 1875-1895". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 7: Época republicana I. El Ecuador: 1830-1895*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 237-270.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2003.
- Paz y Miño Cepeda, Juan J. "El mundo durante el siglo XIX: de la Restauración al Imperialismo". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 7: Época*

*republicana I. El Ecuador: 1830-1895*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 11-36.

Pérez Torres, Raúl. *Teoría del desencanto*. Quito: Planeta, 1985.

----. "Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana".  
*Encuentros*. New York: Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Marzo 1997, No 19, pp. 1-22.  
<<http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1774435>.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2002.

Pucha Sivisaca, Eduardo. *Naún Briones. Leyenda y tradición*. Loja, Ecuador: Editorial Offset Imagen, 2008.

Reyes Palacios, Felipe. "Prólogo". *Tiempo de ladrones* de Emilio Carballido. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006, pp. 9-20.

Ricci, Graciela N. *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.

Rivadeneira, Jorge. "El águila quiteña y la fiesta de inocentes". *Quito y sus célebres personajes populares / Parias, perdedores y otros antihéroes*. Edgar Freire Rubio y Manuel Espinosa Apolo (compiladores). Quito: Editorial Trama, 2005, pp. 105-109.

Rivas Iturralde, Vladimiro. "Reflexiones sobre la novela ecuatoriana contemporánea". *Desciframientos y complicidades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 13-43.

Robles, Mercedes M. "To the rescue of a concealed history: Eliécer Cárdenas' *Polvo y ceniza*". *The historical novel in Latin America. A symposium*. Daniel Balderston, ed. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1986, pp. 151-157.

Sacoto, Antonio. "Estudio introductorio". *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas. Quito: Libresa, 2005, pp. 9-33.

Silva, Erika. "Estado, Iglesia e ideología en el siglo XIX". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 8: Época republicana II. Perspectiva general del siglo XIX*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 9-44.

St. Geours, Ives. "Economía y sociedad. La Sierra Centro-Norte (1830-1875)". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 7: Época republicana I. El Ecuador: 1830-1895*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 37-68.

- Tinajero, Fernando. "Rupturas, desencantos y esperanzas. (Cultura y Sociedad en el Ecuador: 1960-1985)". *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, No 144-145, Jul.-Dic. 1988, pp. 791-810.
- . "De la violencia al desencanto. Cultura – arte e ideología 1960-1979". *Nueva historia del Ecuador. Volumen 11: Época republicana V. El Ecuador en el último período*. Enrique Ayala Mora, ed. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 283-318.
- Trujillo, Jorge. *La Hacienda Serrana 1900-1930*. Quito: Coedición IEE (Instituto de Estudios Ecuatorianos) y Ediciones ABYA-YALA, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. México: Alfaguara, 2008.
- Verzi, H. G. "Polvo y ceniza: Políptico ecuatoriano". *El Guacamayo y la Serpiente*. Publicación del Departamento de Literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, No 24, Nov 1984, pp. 62-80.
- Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo xx*. Barcelona: Planeta, 1978.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

## ANEXO A

### ENTREVISTA A ELIÉCER CÁRDENAS

(Respuestas enviadas por Eliécer Cárdenas, por correo electrónico, el 7 de septiembre de 2009.)

- La novela *Polvo y ceniza* emplea varios motivos mitológicos con fines artísticos, a más de simbolismos y ritos usados en algunas mitologías: Naún Briones como un nuevo Ulises, Naún Briones ejecutado a la edad de treinta y tres años junto a un ladrón bueno y a otro malo, Naún Briones muerto de manera similar al Che Guevara. Hay una mezcla de apología romántica y de intenciones ideológicas. ¿Podríamos decir que el *mitologismo* o empleo de “motivos mitológicos con fines artísticos”, tal como lo define Eleazar Meletinski, es una de las más importantes características de *Polvo y ceniza*?

*Las estructuras míticas se repiten consciente o inconscientemente, pienso que por obra del Inconsciente Colectivo, justamente, y por ello se dan varias coincidencias entre modelos míticos canónicos y la historia de Naún Briones, sin que en la mayoría de los casos yo las haya urdido intencionalmente. Además, la historia popular oral del bandido ya poseía más o menos las estructuras que usted dice. Naún murió joven, y fue emboscado efectivamente en una pequeña cueva en el fondo de una quebrada, coincidencia con la muerte del Che. Las intenciones ideológicas que usted dice, serían fatales. Mi ideología, por supuesto, es y era de izquierda, pero no pretendí crear un panfleto calcado, ni mucho menos.*

- Me parece que la construcción del personaje Naún Briones tiene enormes paralelismos con lo que podríamos llamar “modelos eruditos”: el del “bandido social” estudiado por Eric Hobsbawm, y el de “la aventura del héroe” propuesto por Joseph Campbell. ¿Cree usted que es correcta esa apreciación?

*Creo que la primera respuesta responde también a la segunda pregunta. Hay estructuras míticas del bandolerismo que se han repetido a lo largo y ancho del mundo, en sociedades agrarias con ciertas características comunes. El caso de Naún Briones se trató, en efecto, de un bandido social, de los estudiados por Hobsbawm en su clásica obra "Bandidos".*

- Usted ha mencionado que, a nivel nacional, sus mayores influencias provienen de José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Gil Gilbert, pero no menciona a Pablo Palacio. ¿Por qué?

*Pablo Palacio no me influyó ni me influye, porque su narrativa es más bien de corte psicológico, casi diría solipsista, sin que ello le reste un ápice de valor, por cierto. Pero yo jamás he compartido esa visión de la narrativa. La mía es ambiental, por no decir social, para evitar malos entendidos.*

- En la entrevista con Carlos Calderón Chico, usted dice: “Naún Briones es un personaje que generó una serie de reacciones en cadena, sea de admiración o de rechazo. Sus admiradores querían hacerse pasar por él con fines parecidos a los de Naún, y no eran otra cosa que aprovechadores, simples delincuentes que pensaban que con sólo decir que eran Naún Briones la gente caería de rodillas como se dice en la novela; esto es además un procedimiento que tiende al enriquecimiento de la novela ya que es un procedimiento que lo encontramos en las obras literarias rusas, chinas, es decir los suplantadores del héroe principal, es decir que esto es una constante de la literatura popular en todo el mundo”.

La idea de los suplantadores ¿no es más bien una relativización de verdad y autoridad, el cual es más bien un rasgo moderno?

*Lo de los imitadores de Naún Briones no es ninguna repetición, en este caso, de historias chinas o rusas, sino que ocurrió de acuerdo a la leyenda oral. Otro ejemplo de similitud universal de este tipo de narraciones populares.*

*Creo que en la épica popular no hay nada más relativo que la verdad, por lo tanto esto no me parece un "rasgo moderno", como usted señala.*

- Me parece que para usted es importante la expresión de su compromiso ideológico en sus obras. En el caso concreto de *Polvo y ceniza*, usted quería mostrar la lucha de clases que vivía el Ecuador en ese determinado momento. Estas intenciones son similares a las intenciones que normaron la creación literaria durante varias décadas en el Ecuador, a partir del llamado “realismo social”. Sin embargo, usted también aportó, en Ecuador, una renovación en la forma de escribir una novela. ¿Por qué cree usted que esa renovación tardó tanto en llegar al Ecuador?

*El llamado Realismo Social pintó de manera bastante esquemática la lucha de clases, que no es un aserto ideológico del Marxismo nada más, sino una realidad analizada por diversos filósofos, sociólogos, etc. En el caso de "Polvo y Ceniza", la renovación respecto al realismo Social estaría en dotar de una mayor riqueza y complejidad a esos conflictos sociales. En el Ecuador se dio un hiato en la narrativa, desde los cuarentas a los setentas, con algunas figuras intermedias de valor, eso sí (Pedro Jorge Vera, el César Dávila Andrade narrador, por ejemplo).*

- Naún Briones, quien sólo asistió hasta el tercer grado de primaria, usa expresiones y formas de hablar educadas:

“Volví a mirar mis iniciales pintadas en letras anchas, y el ave de alas grandes, plumosas...” (Cárdenas, 2005: 153), o “...para contarme, desde sus letras redondas, suaves, de remates largos, que él [el Águila], en su ciudad fría y triste, ...con palabras elegantes y corteses, me pedía...” (Cárdenas, 2005: 154), o en largas enumeraciones asombrado ante las novedades que contempla: “Y escucho en las plazas la voz cantada de los cuencanos, y miro

tiendas donde se venden pailas de cobre, sogas, velas de sebo, paños, y quesadillas, suspiros, melcochas y alfajores” (Cárdenas, 2005: 156), o “...son mujeres de pollera, hombres emponchados, o son caballeros de botín y bastón, señoritas de fustanes almidonados, militares con uniforme de parada, o son curas barrigones, señoras de caras empolvadas” (Cárdenas, 2005: 157).

¿Por qué evitó reproducir el habla cotidiana de sus personajes?

*El habla cotidiana no se reproduce, me parece, sino en textos tomados fielmente a partir de una grabación. El lenguaje de Naún es depurado, sin caer en lo artificioso, me figuro. Las enumeraciones corresponden más bien a un cierto tono narrativo y no a la estructura del habla del personaje. Hay por cierto, múltiples expresiones del habla cotidiana, si usted las analiza, quichuismos, arcaísmos, localismos, etc.*

- La mofa de la coronación del poeta que Naún Briones observa en Cuenca, en el episodio “Llamadas y viajes”, es una crítica más a las tradiciones conservadoras en el país. Es una crítica dura, si consideramos que Cuenca ha sido tierra de muchos poetas reconocidos. El suceso mencionado ¿está inspirado en la “coronación” como “poeta nacional” de Remigio Crespo Toral?

*Efectivamente, el pasaje narrado se inspira en la ridícula y anacrónica coronación, allá por los años veintes del pasado siglo, de un poeta azuayo por parte del "Establishment" político y cultural de esa época.*

- Usted revivió y reescribió la leyenda de Naún Briones, lo cual se tradujo en un enorme éxito de la novela *Polvo y ceniza*. ¿Considera usted que transformó la leyenda en un mito literario?

*Creo que la leyenda fue la que dio impulso a la obra literaria, que luego siguió su curso en el favor del público. Sin la narración oral preexistente, quizá "Polvo y Ceniza" hubiera resultado una obra más de ficción, buena o mala, sin su carga mítica particular en Ecuador.*

- ¿Cuántas ediciones se han hecho de la novela *Polvo y ceniza*?

*Hasta ahora unas dieciocho ediciones, una en Cuba, una en Colombia, y traducciones parciales, publicadas, al inglés, francés, italiano, ruso, portugués. Inéditas totales al alemán, inglés y francés.*

- Por último, me parece que hay una pequeña inconsistencia en *Polvo y ceniza*: en un momento se narra que el brazo inutilizado del mayor Deifilio es el derecho (Cárdenas, 2005: 275), para más adelante decir que es el izquierdo (Cárdenas, 2005: 304).

*Efectivamente, me han hecho notar esa inconsistencia, que ha sido corregida en alguna ediciones, y en otras no. Es culpa del autor, naturalmente.*