

ANTONIO SACOTO

La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana

Primera Parte

La novela hispanoamericana actual, la del llamado **boom**, para decirlo de una vez y desde un principio, goza de un prestigio universal que brota en gran medida de la influencia de la novela de Huxley, Dos Pasos, Joyce, Faulkner, Hemingway, Proust, Kafka, para nombrar unos pocos:

Dígase lo que se quiera de lo ocurrido en los últimos decenios, no puede desconocerse un hecho casi estadístico: hoy tal novela puede competir, sin desmedro, con la que se escribe en países que cuentan con viejas y bien evolucionadas literaturas ¹.

No es el crítico chileno, Juan Loveluck, el único en asesorar encomiosamente la novela hispanoamericana de los últimos decenios, sino que bien podríamos aseverar que la mayoría de la crítica de "la nueva narrativa" coincide casi unánimemente en avalorar a ésta como novela de dimensiones universales: que en muchos casos no sólo se codea con sus contrapartidas; la novela europea y la norteamericana, sino que en algunos casos las supera. No nos sorprenda por lo tanto encontrar el gran número de traducciones al inglés, al francés, al alemán, al italiano y a otras de las principales lenguas de las obras de García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, Rulfo, Roa Bastos, Asturias, Fuentes, Donoso, Puig, et al.

¿Cómo, cuándo, por qué aparece esta generación, escuela, o modalidad del **boom**? Trataremos de responder brevemente.

Ya en la década del cuarenta y más acentuadamente en la década del cincuenta se empieza a acotar con gran preocupación los términos "crisis" y "renovación" de la novela hispanoamericana. En 1951, Luis Monguió, en el congreso de Literatura Iberoamericana en Albuquerque, New México, planteó inquietantes preguntas:

¿Por qué... nos hallamos con que ahora, desde hace unos veinte años, no se han renovado los géneros novelísticos hispanoamericanos? ¿Por qué las fórmulas del mil novecientos veinte o mil novecientos treinta siguen siendo usadas sin innovación por los novelistas de mil novecientos cincuenta? Por qué no sale la novela hispanoamericana... de las ya estereotipadas fórmulas del regionalismo, el criollismo, la novela de la tierra, el indianismo o la protesta política y social?²

En igual forma lo hicieron Fernando Alegría y Enrique Anderson Imbert: es decir, buscando respuestas a la forma inquisitiva en la que se cuestionaba la

¹ Juan Loveluck, "Crisis y renovación en la novela de Hispanoamérica," Coloquio sobre la novela hispanoamericana (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 113.

² Ibid., p. 115

existencia de una novela actual hispanoamericana. Hoy día advertimos que tal preocupación era en realidad infundada puesto que para dicha fecha ya se habían publicado algunas novelas que caen dentro de la denominación boomista: **El pozo**, de Juan Carlos Onetti; **El túnel**, de Ernesto Sábato, **El señor presidente**, de Miguel Angel Asturias; **Hijo de hombre**, de Augusto Roa Bastos; **Al filo del agua**, de Agustín Yáñez.

Sin embargo, esta preocupación por "la crisis y renovación" de la novela hispanoamericana dio origen no sólo a polémicas sobre la nueva novela, las que anotaremos a continuación, sino a cierta ceguera de parte de la crítica y a cierta arrogancia de parte de algunos de los escritores del **boom**.

Tanto Monguió como Anderson Imbert, Rodríguez Monegal como Angel Rama han valorizado la novela del treinta no sólo con rigor, sino con descomedido desdén; no han podido penetrar en la esencia de esa gran vertiente novelística de los años treinta.³ Han mirado esta novela en una dimensión, sin bucear sus profundidades. Con el afán de emular la novela contemporánea, zahirieron gratuitamente la novela anterior. No era necesario.

En igual forma cayeron los escritores Sábato, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar. Los movimientos literarios son una respuesta al tiempo en el que viven los personajes de ficción y sus creadores, los novelistas. En gran medida los problemas expuestos en la novela anterior han sido superados, de ahí las nuevas direcciones de la narrativa. Si en las generaciones anteriores se indicó la lucha del hombre y la tierra: **La Vorágine**, **Doña Bárbara**, **Don Segundo Sombra**; la explotación del indio en Huasipungo (no se infiera que estos problemas han sido erradicados; no), hoy se socava realidades **in mente** a través del nivel onírico; tanto creador como personaje buscan autenticidad; las ciudades tienen que absorber el éxodo del campesino y el índice elevado de natalidad; los nuevos problemas urbanos van creando los contornos de un ser existencial; acosado por la soledad, incapaz de comunicarse, hundido en la pestilencia física emocional y espiritual de las grandes urbes; se plantean nuevos moldes técnicos de narrar; se buscan principalmente los modelos en Europa y Los Estados Unidos; se huye del lenguaje convencional y retórico a cambio de un lenguaje auténtico, hinchado en su vena expresiva de fluencia

³ Benjamín Carrión, "La novísima Novela Iberoamericana y sus problemas", Cuadernos del Guayas, Núm. 42 (mayo, 1976), pp. 26-27:

Y es así como aparece una formidable legión de novelistas, que hacen su obra con tierra, aire, sol y hombres americanos. Son ellos, Rómulo Gallegos en Venezuela, José Eustacio Rivera en Colombia, Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela en México, Ricardo Güiraldes en la Argentina.

Y surge, potente, el indigenismo en todas las zonas andinas, con precursores tan valiosos como Alcides Arguedas y Fernando Chávez en Bolivia y el Ecuador respectivamente.

Seguidos, luego, por los grandes novelistas del indio: Jorge Icaza, el de Huasipungo, en el Ecuador. Ciro Alegría en el Perú con *El mundo es ancho y ajeno*; y en Perú también el grande y malogrado José María Arguedas, el de *Los ríos profundos*, *Todas las Sangres*; López y Fuentes, el mexicano de *El Indio*.

espontánea con libertad absoluta de composición. Se aúna lo real-objetivo con lo real-subjetivo y mágico. En mi estudio sobre **Pedro Páramo (El guacamayo y la serpiente)** ya había indicado lo siguiente:

La cuarta, quinta y sexta década de este siglo presencian la llegada de la novelística hispanoamericana envuelta en estructuras barrocas, de temas que rebosan todo lo regional, de héroes acosados por el devenir diario de la problemática existencial, de un lenguaje expresivo extraído de lo primitivo y popular, de técnicas que asimilan artificios narrativos y cinéticos, y, así, alcanzando casi sin advertirlo, un sitio de preeminencia entre las grandes literaturas; sitio reconocido no sólo por la crítica vernácula, sino que también por la foránea⁴.

En fin, hay muchas características que identifican a la novela moderna. Sin embargo, anótese que cuando abrí esta ponencia indiqué que "la mayoría de la crítica" coincide en señalar un sitio de preeminencia a la nueva novela hispanoamericana, pero hay quienes disputan este juicio y es justo anotarlo. Entre ellos Andrés Iduarte, Jesús Silva Herzog, Mario Monteforte Toledo, Jorge Icaza, et al.

Manuel Pedro González es quien con mayor empeño y disciplina académica ha señalado las deficiencias de la novela actual:

Sostuve entonces que nuestra novela atravesaba un período de desorientación y crisis que había desembocado en la proclividad mimética, en el afán de imitar y trasegar literalmente técnicas y procedimientos ya añejos en otras literaturas, lo cual, más que originalidad y vigor creador, revelaba anhelo de ponerse a tono o al día con la narrativa europea y norteamericana...⁵

Anoto esta polémica porque en igual forma aquí en el Ecuador se debate sobre la novela actual y la anterior, según artículo de Cuadernos del Guayas en el que a raíz de **Yo soy el pueblo** de Pedro Jorge Vera, debaten Benjamín Carrión, Darío Moreira, Carlos Villacis, et al.

Antes de entrar de lleno en la novela del Ecuador, recuérdese que casi todo movimiento es una reacción al anterior. ¿Qué fue el romanticismo frente al neoclasicismo? ¿Qué fue el realismo frente al romanticismo? Lo desafortunado es llegar tarde o no llegar nunca a los movimientos literarios. Y así entramos en el Ecuador.

⁴ Antonio Sacoto, "Pedro Páramo", *El guacamayo y la serpiente*, Núm. 8 (Nov., 1973), p. 64.

⁵ Manuel Pedro González, "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional," *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), pp. 40-41.

Segunda Parte

Juan Valdano en su juicioso y disciplinado estudio "Generaciones ecuatorianas", en el apartado "Asincronía de la literatura ecuatoriana con relación a la hispanoamericana",¹ nos hace ver cómo nuestros movimientos literarios departen con un evidente atraso cronológico. Estudia tres casos concretos: el barroco, el romanticismo y el modernismo. Por ejemplo, del romanticismo indica que nuestros románticos Montalvo, Mera y Numa Pompilio Llona nacen en 1832 cuando para esta fecha José María Heredia, cubano, y Esteban Echeverría, argentino, habían publicado ya obra romántica; me refiero a **Teocalli de Cholula** (1820) y **Niágara** (1824) del cubano y a **Elvira o la novia del Plata** (1832) del argentino. Es decir, el Ecuador habría de incursionar en el romanticismo justamente con una generación de retraso.

Benjamín Carrión avizoró esto cuando anota:

El ritmo de influencias sobre América Latina, originadas casi siempre en Europa, era muy lento. En la época romántica, por ejemplo, la distancia era aproximadamente de cuarenta años (Ese tiempo transcurre entre Atala de Chateaubriand, Graziella de Lamartine, Werther, Pablo y Virginia, Manfredo, Los novios, y las primeras novelas románticas de América Latina, como María, Cumandá, Los Bandidos de Río frío, Amalia y otras novelas románticas latinoamericanas aparecidas en distintos países y diversos autores). Las novelas realistas tuvieron una distancia de influencias semejantes.²

Igual cosa sucede con el modernismo -nos lo demuestra Valdano-. Todo esto nos lleva a la conclusión de que evidentemente existe asincronía literaria con el resto de Hispanoamérica y en consecuencia con Europa.

La "nueva novela" hispanoamericana irrumpe en la década del cuarenta, en 1938, para ser más preciso, con **El pozo** del uruguayo Juan Carlos Onetti. Luego le siguen, como bien indica Lafforque, sin que el registro pretenda ser exhaustivo:

La invención de Morel (1940), de Adolfo Bioy Casares; Las ratas (1943), de José Bianco; El luto humano (1943), de José Revueltas; Las tres ratas (1944), de Alfredo Pareja Diezcanseco; Ficciones (1944, cuentos), de Jorge Luis Borges; El señor Presidente (1946), aunque fechado mucho antes), de Miguel Angel Asturias; Al filo del agua (1947), de Agustín Yáñez; Nadie encendía las lámparas (1947, cuentos), de Felisberro Hernnández; Adán Buenosayres (1948), de Leopoldo Marechal; El Aleph (1949, cuentos), de Borges.³

¹ Juan Valdano, La pluma y el cetro "Cuadernos ecuatorianos" (Cuenca: Universidad de Cuenca, 1977), p. 24 s.s.

² Benjamín Carrión, "La novísima novela iberoamericana y sus problemas", Cuadernos del Anayas, número 42, p. 26

³ J. Lafforque et. al. Nueva novela latinoamericana 1 (Buenos Aires: Paidos, 1969) p. 23

¿Cuál es el sitio de la novela ecuatoriana en relación con el contexto de la "nueva novela latinoamericana"?⁴

Para cualquier estudio de la novela ecuatoriana contemporánea habría que partir de la generación del 30 y rastrearla hasta el presente.

Por supuesto que no se trata de hacer una pesquisa exhaustiva. No; simplemente citaré los autores que más se acercan a la "nueva novela" o aquellos que consciente e inconscientemente empezaron a amasar el mito y las técnicas mágico-realistas.

Jorge Icaza (1906-1978). Sobre este gran escritor cuya memoria nos es fresca todavía, me permitiré citar unas líneas de mi estudio "De las técnicas y el estilo en las novelas de Jorge Icaza".⁵

El reconocido valor de la temática y el propósito de denuncia del famoso escritor ecuatoriano nos ahorran cualquier comentario. Anótese simplemente que Icaza es el más difundido de los escritores ecuatorianos y el que más éxito ha alcanzado dentro y fuera del Ecuador, como narrador.

Huasipungo de Icaza es el inesperado redescubrimiento de una gran población sumida en una atmósfera prejuiciada; es el grito rebelde del escritor que se levanta frente al statu quo socio-económico; es, en suma, testimonio de la inconformidad del novelista frente a una sociedad ambivalente donde los nobles principios de igualdad y fraternidad brillan y se desplazan como haz radiante sobre una clase privilegiada, mientras la otra no logra salir de la penumbra porque estos principios le son vedados.

Sobre estos aspectos: los temas y el propósito, se ha escrito mucho, y, la crítica no escatima el elogio justo al llamarlo "novelista del indio". Sin embargo, hay críticos que han puesto en tela de juicio el valor de Icaza como novelista, como narrador, al punto que se ha sugerido que sus novelas pudieran ser testimonio de una época y de una situación in motu como valor extrínseco de la obra de ficción, pero que desde el punto de vista artístico y técnico -valores intrínsecos- la novela no descuella como obra de arte universal.

⁴ Ibid. nota 2 de p. 26

Numerosos artículos periodísticos, algunas conferencias, un reciente congreso de literatura continental han adoptado y hasta divulgado esta denominación. Pero no ya ella intenta denotar sólo entró en la óptica crítica general en estos últimos años (confróntese, por un lado, La novela hispanoamericana compilada en 1963 por Juan Loveluck, y Narradores de esta América, ensayos de Emir Rodríguez Monegal publicados en 1964, y, por otro lado, el Coloquio, con intervenciones de Loveluck entre otros, editado por el Fondo de Cultura Económica en 1967, y la ponencia de Rodríguez Monegal al XIII Congreso de literatura iberoamericana -Caracas, agosto 1967-, reproducida en el núm. 17 de Mundo nuevo, para apreciar claramente el cambio producido).

⁵ Antonio Sacoto, Sobre autores ecuatorianos Cuenca: Municipalidad de Cuenca, 1972) pp. 137-138

No compartimos de aquella presunción; ya lo dijimos en **The Indian in the Ecuadorian Novel**. Creemos haber demostrado en dicho libro que el autor además de presentar una situación de interés socio-histórico y económico, manipula con éxito la péñola para presentar episodios crudos vestidos de realidad, trozos líricos bañados de poesía, diálogos vivos, personajes de carne y hueso que, aunque tipifican una clase, nos convencen; todo esto, ingredientes de la novela moderna en sus novelas pese a que tema y personajes no son precisamente poéticos: el tema es duro, desconcertante y desesperado, y los personajes son moldes que tipifican (en este caso simbolizan) una clase. Se necesitó un novelista de la envergadura de Icaza para lanzar tema y personaje a un escenario universal.

Así lo advierte también Theodore Sackett quien afirma que hay una "clara evolución y superación en la obra de Icaza llegando a su cumbre con *El chulla Romero y Flores*".⁶

No enumeraré todas las técnicas de novelar puestas en juego por Icaza, pero sí quiero indicar que algunas de las que el **boom** subraya como suyas, nuestro novelista las usó en su mural narrativo:⁷

El monólogo interior y sus "flash backs" (retrocesos o recuerdos, técnicas acabadísimas del cine y la novela moderna) no son invenciones de nuestro siglo puesto que ya las usaron y con gran maestría Esquilo (Prometeo canta sólo un monólogo), Platón, Shakespeare, Calderón (*La vida es sueño*), etc. Lo que nos llama la atención hoy día, es la forma enfática y hasta morbosa en que los novelistas a través de los monólogos tratan de socavar el alma de sus personajes; a través de ellos destilan las ideas, la filosofía (si la tienen); imaginaciones y fantasías, estados agónicos y traumáticos, etc.

Icaza para extraer lo recóndito e íntimo de sus personajes recurre al monólogo interior indirecto, en tercera persona, y al método descriptivo-expositivo para presentar los estados que nos vienen como "fluir de conciencia" directamente del personaje:

"¡No! Esto no puede quedar así", pensó Don Alfonso. "La poca precaución de una chicuela de diecisiete años no puede deshonrarnos a todos", Pero, como de costumbre, las ideas salvadoras no acudieron a anidar en su pobre cerebro, se le quedaron estranguladas en los puños. Huas. (7).

"Qué taita Diosito me ampare. No seas malo shungo de entrañas de pecado. No seas malo con la pobre longa, tu mama... No digas así, guagüita... El yatunyura me ha de matar no más, me ha de aplastar no más...", insistió la mujer ante sus propias inquietudes de implacable desnudez: "Atatay runa yatunyura... ¿Para qué, pes? como pobre ashco... Mana vali... Ricurishca..." Huair. (6).

En **El chulla Romero y Flores** vemos que abandona la estructura lineal por una más barroca y compleja.

⁶ Theodore Sackett, *El arte narrativo en Jorge Icaza* (Quito: Editorial Casa de la Cultura, 1974) p. 503

⁷ Sacoto., op. cit., pp. 139-140

A través de su docena de novelas, desde **Huasipungo** hasta **Atrapados**, advertimos una clara evolución de lenguaje, voluntad de estilo, diversidad de temas y personajes y la continua asimilación de técnicas novelescas.

La crítica internacional lo encasilla en el realismo social; sin embargo puede considerársele si no como uno de los precursores de la "nueva novela", sí como uno de los novelistas ecuatorianos del 30 que más se preocupó por pulir su técnica narrativa.

José de la Cuadra (1903 - 1941) es el primero de la generación del 30 en incursionar en el realismo-mágico y en la "nueva novela".

René de Costa en su revelador artículo "Reflexiones sobre el personaje de configuración mítica vis a vis la novela hispanoamericana dicha nueva"⁸ comenta y compara **Cien años de soledad** con **Los Sangurimas**:

A manera de ilustración, voy a referirme a una novela ecuatoriana casi desconocida, *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra (Madrid, 1934).

Publicada en plena época criollista, esta "novela montuvia ecuatoriana" presentó ya en 1934 la saga fabulosa de una imaginaria familia tropical. Los Sangurimas protagonizan una serie de episodios extraordinarios desarrollados en aparente intemporalidad en un asiento también imaginario de efluvio tropical, La Hondura. Es de subrayar que hace cuarenta años se publicó este relato maravilloso, cuya figura central, don Nicasio Sangurima, gran fornicador y patriarca del clan fabuloso, es macho arquetípico. De su prole de centenares, sólo han quedado en su caserío dieciséis hijos que viven en dieciséis casas dispuestas en torno a la suya. Relaciones incestuosas entre hermanos, padres e hijas; asesinatos violentos; borracheras interminables; todo esto y harto más es la extraña norma del diario suceder en La Hondura. Como en el Macondo de García Márquez, en el pueblo fantástico de Cuadra hasta hay un hijo coronel que se ha alzado en todas las revoluciones padecidas por el país:

No había habido revolución en los últimos tiempos a la cual no hubiera asistido el coronel Eufrasio Sangurima.

En cuanto llegaba a sus oídos la noticia de que algún caudillo se había alzado en armas contra el Gobierno, el coronel Eufrasio Sangurima se sentía aludido.

Yo estoy con los de abajo -decía-. Todo el que está mandando es enemigo del pueblo honrado.

En **Los Sangurimas** como en **Cien años de soledad** lo que sucede es escatológico, extraordinario e hiperbólico. Hay violaciones, amancebamientos, pactos con el diablo y hasta casi hay una guerra civil por la familia dividida en dos bandos: el uno de los primos violadores y el otro de las primas ultrajadas. Conjuntamente con la trama se desarrolla un elaborado plan de mitificación.

⁸ Rene Costa, "Reflexiones sobre el personaje de configuración mítica vis a vis la novela hispanoamericana dicha nueva" Lagos, No. 9, junio 1974, pp. 48-53

Esto nos llama la atención -como bien lo indica Costa- que en 1934 De la Cuadra anticipara el procedimiento mítico que hoy caracteriza a la nueva novela.

Con sobrada razón dicho estudio concluye indicando que "**Los Sangurimas** es la juntura fecunda de la técnica vanguardista con una visión inmediata de la realidad americana... (y que) José de la Cuadra fue uno de los iniciadores del nuevo modo de novelar". (ver 8 bis Ibid)

Pareja Díaz Canseco, prologuista de las **Obras completas** de José de la Cuadra, y que con Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, forman el "grupo de Guayaquil", entrevió también la dimensión mágica-simbólica de **Los Sangurimas**:

LOS SANGURIMAS está acabada, está hecha, lograda como un símbolo de vida y de muerte de lo montuvio, cuya trascendencia consiste en la maestría con que Cuadra se abrió paso por los misterios del corazón de la tierra suya,

Empieza con unas palabras acerca de la "Teoría del Matapalo". Árbol montuvio, ave de presa vegetal, de muchas raíces, que todo se lo va comiendo, que mata, hiere, se extiende, muere y resucita de mil modos arbitrarios. "El pueblo montuvio, dice Pepe es así como el mata palo. Que es una reunión de árboles, un consorcio de árboles, tantos como troncos. La gente Sangurima de esta historia es una familia montuvia en el pueblo montuvio: un árbol de tronco añoso, de fuertes ramas y hojas campeantes a las cuales, cierta vez, sacudió la tempestad. Una unidad vegetal, en el gran matapalo montuvio. Un asociado en esa organización del campesinado del litoral, cuya mejor designación sería: MATAPALO, C. A." ⁹

Demetrio Aguilera Malta (1909) incursiona consciente y decididamente en la "nueva novela". Bueno sería también recordar que en **Don Goyo** (1933) y **La isla virgen** (1942) Aguilera Malta puso en juego subjetivamente los símbolos míticos.

Luego, en sus últimas novelas de la década del 70, con **Siete lunas y siete serpientes** y **El secuestro del general**, él entró de lleno en la "nueva novela".

"Aguilera Malta se incorpora a la nueva narrativa" es el título de un estudio disciplinado y técnico de Luzuriaga. Entre otros juicios, anota lo siguiente:

...la estructuración del material novelesco, el tratamiento del lenguaje, la concepción misma de novela, aparecen aquí marcadamente diferentes. A tal punto diferentes que significa, dentro de la producción narrativa aguileriana, una dirección novedosa, y para la novela del Ecuador probablemente el primer intento serio de entrar en la órbita optimista de la nueva narrativa hispanoamericana.

La acción se desarrolla en un pueblo mítico llamado Santorontón y en sus inmediaciones. Santorontón es "un lugar donde las cosas empiezan a inventarse"

⁹ José de la Cuadra, *Obras completas* (Quito: Casa de la Cultura, 195, g). p. XXXIII. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco

(p 317) y donde libran su eterna batalla épica los agentes del bien y del mal: "Donde el diablo aún baila en la punta del rabo. Donde el Hijo del Hombre no gana todavía sus últimas batallas" (p 308).

Como he anticipado, Aguilera.Malta arma su obra con un criterio nuevo en relación a sus novelas anteriores. El espíritu determinante de la estructura es aquí el que Julio Ortega denomina "voluntad integradora" y que reconoce como característica de la nueva narrativa de Hispanoamérica. Se dan en **Siete lunas y siete serpientes**, juntos y conjugados, una exaltación del pueblo (como queda sobrentendida por lo anteriormente observado) y a la vez subjetivización del mito, un pensamiento sociopolítico de denuncia implícita (ya aludido) y al mismo tiempo una expresión artística que hace uso de los nuevos recursos novelísticos. Lo mítico y maravilloso se manifiestan pródigamente en la novela: la personificación viviente de Cristo y el diablo, el clásico pacto con el demonio, las metamorfosis de unos personajes en animales o monstruos zoomórficos (Candelario, en caimán; Cahlena, en sapo; Bulu-Bulu, en tigre; etc.), la presencia del pirata Tiburcio Ogazno, de época presumiblemente remota, la participación racional de los monos, etc.

Varios de los recursos nuevos de que echa mano el autor quizá puedan resumirse en lo que llamaríamos una intención de simultaneidad de espacio, simultaneidad de acción. Como es sabido, tal intención suele ir asociada con la fragmentación, la "ordenación desordenada", la acumulación ilógica de los diferentes niveles y episodios. Tómese el espacio. Como se ha dicho ya, lo medular de la acción ocurre en Santorontón, pero también se nos lleva a Balumba, isla del brujo Bulu-Bulu, y a Daura, donde viven los Quindales. (De paso, estos nombres parecen guardar algún parecido fonético con lugares geográficos del Ecuador). Además, los personajes de la novela, sea en el presente o en el pasado, se pasean por extensas regiones terrestres y marítimas. Sin embargo, el eje espacial, el imán espiritual, se halla en Santorontón.¹⁰

Invita sin lugar a dudas, con lo antedicho, una comparación de **Los Sangurimas, Siete lunas... y Cien años de soledad**.

Sobre **El secuestro del general**, dice el sagaz crítico cuencano, Alfonso Carrasco:¹¹

Hay magia y mitología. La magia nuestra, india y mestiza. La mitología clásica y cristiana. La obra adquiere un sentido de universalismo: una visión de apocalipsis grotesco del "arte" de gobernar en todos los tiempos.

Magia del lenguaje, que ya llevó a su mejor expresión en **Siete Lunas y Siete Serpientes**. Los recursos son muy ricos: estructura y secuencia narrativa zigzagueante; montaje; morosidad épica; tensión opresiva; perspectivismo múltiple: combinación de narrador omnisciente con tercera persona limitada, uso maestro del estilo libre indirecto, impersonalidad, punto de vista colectivo, entre otros. Mucho trabajo sobre el lenguaje: sintaxis, vocabulario, metáforas arriesgadas e insólitas.

¹⁰ Gerardo Luzuriaga, "Aguilera Malta se incorpora a la nueva narrativa", Nueva narrativa Hispanoamericana, Vol. 1, Núm. 2, septiembre de 1971, p. 219 s.s.

¹¹ Alfonso Carrasco, "El secuestro del general" El guacamayo y la serpiente, No. 9 ,junio de 1974, p. 146

En un estudio exhaustivo,¹² Phillip Koldewyn estudia los acercamientos mágico-realistas de la "nueva novela" de Aguilera Malta: entre ellos, los héroes mitológicos, símbolos (Laberinto, el pueblo), la obsesión sexual de los laberínticos es la actividad concupiscente del cura Polígamo, Eneas Rotumate es aventurero, descubridor como el Eneas troyano; la tipificación de los gorilas y el gorila por excelencia, Jonas Pitecantropo, hombre de sicología primitiva pero obsesionado por el poder. La amalgama de lo real e irreal es intermitente.

Con lo anotado, queda en claro que las dos novelas de Aguilera Malta, del 70 y 73 respectivamente, se sitúan totalmente en la "nueva novela" y a no dudar, su narrativa está en un sitio de preeminencia en Hispanoamérica. En este mismo año, 1970, Pareja Diezcanseco publica **Las pequeñas estaturas**:

Pareja continúa su historia de la existencia ecuatoriana en **Las pequeñas estaturas** (Madrid, 1970). Pero ahora con un marcado cambio en su arte o modo de narrar. Esta obra parece muy influida por las técnicas de Cortázar, Fuentes, Carpentier, Asturias y, sobre todo, por el García Márquez de **Cien años de soledad**. Muy difícil resulta la lectura de **Las pequeñas estaturas**. Los de "Las pequeñas estaturas" son los que ayudan a Alarico Zaragata a tomar repetidas veces el poder ejecutivo del Ecuador. Todo estudiante de la historia ecuatoriana reconocerá al hombre real retratado bajo este seudónimo tan guerrero. El autor se vale de plagas casi bíblicas que hoy en día se hallan en los escritos del llamado realismo mágico. No ponen las gallinas, escasean las lluvias, una bruja obra mágicamente, aunque no será más que una alcahueta supersticiosa. Una vez más encontramos el familiar monólogo interior, las vistas retrospectivas, el fluir de la consciencia, el humor burlón o grotesco, el mucho simbolismo y otras técnicas que ya dejan de ser nuevas.¹³

Recapitulando la narrativa de los tres novelistas mencionados de la generación del 30, podemos concluir que la arcilla mágica, mítica estuvo presente en **Los Sangurimas**, (33) de **De la Cuadra** y **Don Goyo** (34) de Aguilera Malta, pero que la incursión definitiva a la "nueva novela" no se la encuentra sino hasta 1970 con **Siete lunas** de Aguilera Malta y **Las pequeñas estaturas** de Pareja.

Sin que se interprete lo que antecede como una valoración positiva o negativa, anótese una vez más nuestro ingreso a un movimiento literario de Hispanoamérica con un retraso de 30 años, es decir, una generación de atraso.

La novela ecuatoriana de las décadas del 40, 50 y 60 es de gran valor temático y en algunos casos estilística, y la lista es abrumadora; sin embargo, se siguen los mismos modelos técnicos y narrativos del realismo social del 30.

¹² Phillip Koldewyn, Novela nueva de Aguilera Malta, Nueva narrativa Hispanoamericana, Vol. V, No. 2, 1975, p. 199 ss.

¹³ Bernard Dulsey, "La narrativa ecuatoriana del decenio 1960-1970", Nueva narrativa Hispanoamericana, Vol. No. 1, 1972, p. 176

Recuérdese una vez más que mi ponencia busca ubicar la novela ecuatoriana de los últimos decenios en el contexto de la Hispanoamericana y no evaluar o contraponer los dos movimientos literarios.

Tercera Parte

Ya se puede hablar de una nueva generación de novelistas ecuatorianos -nos dice Pedro Jorge Vera-:

Alicia Yáñez Cosío con su estupenda **Bruna, Soroche y los tíos** (Premio único del diario EL UNIVERSO), Iván Egüez, que con **La Linares** conquistó el premio Universidad Católica en 1975, Fernando Tinajero con su aún inédita novela triunfadora en el concurso de la Universidad Central 1976, y este Jorge Dávila, premiado en el concurso de la Católica de 1976. Ya es bastante después de largo interregno que se produjo a raíz de las décadas del 30 y del 40...¹⁹

Efraín Jara²⁰ advierte un paso promisorio (hacia la nueva novela) con **Siete lunas y siete serpientes** de Demetrio Aguilera Malta, **Entre Marx y una mujer desnuda** de Jorge Enrique Adoum, **La Linares** de Iván Egüez y **María Joaquina en la vida y en la muerte** de Jorge Dávila Vázquez.

No sería necesario acotar varios juicios críticos que justifiquen el hecho de que la narrativa ecuatoriana se ha incorporado a la "nueva novela hispanoamericana";²¹ no creo que se dispute tal juicio. Sin embargo sería del caso anotar las coincidencias, puntos de enlace y el valor (si es que lo tiene) de la nueva novela ecuatoriana. Para ello, me valgo de dos de las obras mencionadas por los dos críticos que acabamos de anotar: **María Joaquina en la vida y en la muerte** y **La Linares**.

El asunto de **María Joaquina en la vida y en la muerte** es doble: por un lado la historia de un mediocre sargentón, José Antonio de Santis y la maquinaria dictatorial que pisotea, explota y humilla a un pueblo y a su gente. Paralela a esta historia se desarrollan los amores incestuosos del dictador con su bella, fresca y europeizante sobrina, María Joaquina.

En nuestros países plagados desde su nacimiento por un cesarismo, putativo y omnímodo, el tema de la dictadura nace con la misma literatura de La República: **Facundo**, **Amalia** y las **Catilinarias** lo testimonian. Sin embargo, son los últimos años los que nos dan una lista abrumadora: **El señor presidente** de Asturias, **La muerte de Honorio** de Otero Silva, **Conversación en la catedral** de Mario Vargas Llosa, **El recurso del método** de Carpentier, **El otoño del patriarca** de García Márquez, **Yo el supremo** de Augusto Roa Bastos y claro a esta lista se suman Pareja Diezcanseco con **Las pequeñas estaturas**, Pedro Jorge Vera con **Yo soy el pueblo**, Dávila Vázquez con **María Joaquina en la vida y en la muerte**, Aguilera Malta con **El secuestro del general** y Egüez con **La Linares**.

¹⁹ Pedro Jorge Vera, "María Joaquina..." Cuadernos del Guayas, número 44, Marzo 1977, p.179.

²⁰ Efraín Jara, Introducción a Cuentos de Jorge Dávila Vázquez.

²¹ Juan Valdano, "María Joaquina...", El guacamayo y la serpiente. No. 14, Febrero 1977, p. 171.

Trama y personaje, es decir, dictadura y dictador, resultan tener puntos de enlace histórico, espacial y temporal (un dictador, un país y una época) y sin embargo el texto literario resulta ficcional puesto que no es una novela histórica ni una biografía novelada.

El primer rasgo de **María Joaquina en la vida y en la muerte**, es el histórico: Ignacio Veintemilla gobernó el Ecuador de 1876-83. Los historiadores Murillo y Cevallos García anotan el valor y fidelidad con que Marieta Veintimilla, sobrina del dictador, defendió el gobierno.

Hay otros detalles que señalan la línea histórica, entre ellos, el envenenamiento del arzobispo Checa, la construcción del teatro Sucre, etc.

Si el tema es viejo, el tratamiento es nuevo. **En María Joaquina en la vida y en la muerte** temas y personajes se echan a andar desde diferentes, oscuros y anónimos ángulos espaciales y temporales; se rompe la cadena estructural y se lanzan al aire los eslabones para que el lector recoja y los vaya ordenando.

Las estructuras fragmentadas y de rompecabezas son un desafío al lector. De ahí que Cortázar indicara que no se acepta al lector hembra, significando con ello, el lector hedonista, dilettante. En **Rayuela** indica la posibilidad "de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizable, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector llegará a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, **en el mismo momento y en la misma forma** (subrayado de autor)".²²

El lector se vuelve cómplice y se llama novela de autor-lector; el uno es complemento del otro. José María Castellet en 1957 indicó ya que **había sonado la hora del lector**.

En **María Joaquina en la vida y en la muerte** se lanza la historia para atrás y para adelante; no hay presente estático. No hay aprisionamiento temporal; la historia está distorsionada y rota. Si tomamos 1876 como el golpe de estado que lleva a José Antonio de Santis (Veintemilla) al poder, advertiríamos nosotros que la trama se suelta a 1872 cuando María Joaquina regresa de su primer viaje a Europa; retrocede a 15 años cuando su padre de ella, Joaquín de Santis, se incorpora al circo tras Miss Lily: avanza a la noche de estreno del teatro Sucre, 1882; con el Réquiem de Verdi y en cuyo palco se nos presenta el festín de una orgía sexual del dictador y su sobrina. Estamos apenas en la página 14.

Las 150 páginas de esta novela seguirán así zigzagueando el tiempo, fragmentando la estructura, desde cuando José Antonio y Joaquín eran muchachos colegiales, no diré hasta nuestros días, sino hasta el futuro de este presente, cuando se acota que "casi un siglo después de la noche de los arlequines, las mujeres de la revolución fueron al Palacio de Gobierno".

²² Julio Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1968), p. 503.

Las voces anónimas, los ecos, los rumores asientan esa realidad casi irreal y flotante y ayudan a romper el hilo estructural sin rechazo u oposición del lector.

Esta ruptura de la estructura lineal y cronológica (la trama convencional de principio, nudo y desenlace), así como la del tiempo convencional, es característica clarísima de la nueva novela.

Está claro que Dávila prefiere la ruptura de esquemas racionales, el desorden, el caos, lo inconexo. Exige del lector paciencia -demasiada, a veces- para cristalizar la historia.

En cuanto al tiempo no sólo hay una fragmentación del tiempo histórico, sino una ruptura del tiempo sideral-objetivo. El tiempo se encoge o se dilata supeditado a las emociones que los personajes viven. "El tiranuelo movió la cabeza... al son de la musiquilla que había hecho sonreír a María Joaquina, cuatro años antes, tres, dos, un año, unos meses atrás..."²³ y el tema se recoge al presente desde un pasado remoto. "Quizás sólo corazón adentro, hacía señalar ese tiempo sin tiempo como la noche", (115) infiere uno de los personajes.

Se sondean las cavernas más profundas del ser y se le da vuelta mil veces en los viajes oníricos. **En María Joaquina en la vida y en la muerte**, cuando Salterio Galíndez se llevó los sueños del dictador, éste sucumbirá en un abismo tenebroso. En este abismo de insomnio, Dávila logra dar contornos que mejor personifican a su protagonista y que incluso le permiten viajar por el mundo mágico realista. Así José Antonio asiste al ascenso de María Joaquina al cielo:

No, maldita sea, no, se retuerce De Santis, ya te digo que no, chilla el pequeño gusano allá abajo, se mece las púas, levanta sus múltiples patas, suda, orina, defeca de terror, en un valle miserable, mientras pájaros azules transportan el bello cuerpo desnudo de María Joaquina hasta el cielo, pero en esa nube en que la recuestan solo ha de encontrarse con las cálidas figuras salidas de las frondosas cúpulas pintadas por los maestros del Rococó. El gusano, abajo, chillando como un energúmeno, y ella, diosa pagana por un instante, alegoría del ensueño, soñando lánguidamente en Mozarts melifluos y en arlequines susurrantes. (49-50)

Miguel Valbuena "Al décimo insomnio... divisó el cortejo de su hermano Alfonso y los tres pretendientes de María Joaquina, aunque se convencería de que los muertos no siempre lo saben todo". (111)

El mito, el fetichismo, las creencias populares están presentes en María Joaquina: Salterio Galíndez encarna el personaje femenino montuviso con poderes sobrenaturales: le robará el sueño al dictador, " Ella le miró fijamente a los ojos y le dijo, si mata a mi hombre, me llevo sus sueños"; (45) ella lo volvió

²³ Jorge Dávila Vázquez, *María Joaquina en la vida y en la muerte* (Quito: Universidad Católica, 1976), p. citas de esta obra se indicarán con la página correspondiente.

insaciable a Javier Albornoz, (134), como lo indica con ingenuidad el cabo Pérez:

Después de pasar por las armas a las mujeres de los pueblos, quiso tirarse a todos los hombres y animales y como le impedimos..., quiso tirarnos a nosotros... y a los caballos también (135)

La difundida creencia popular en la aparición de gagones cuando se amanceba una pareja, se reitera tres veces en la novela:

...una mujer encontró, diez años después de la muerte de María Joaquina y su tío, una pareja de perros: son gagones, gritó. Y su voz resonó en todos los oídos, quedó latiendo en el ánimo de un pueblo acogotado por el terror, durante décadas. (120)

Recuérdese que el realismo mágico incorpora los mitos de raigambre ancestral y popular, como en los casos anotados.

Los personajes de la novela representan más bien una idea, una leyenda, un mito.

Muchas páginas se podrían citar para presentar a los supuestos protagonistas: José Antonio de Santis, el dictador y María Joaquina, la bella sobrina; pero el propósito del autor -como lo colige el lector- es más bien presentar una idea; desde luego una idea funesta, porque sólo como idea puede un individuo llegar a ser el común denominador de todos los vicios, aunque Montalvo en forma lapidaria ya lo dijera:

Ignacio Veintemilla no ha sido ni será jamás tirano: la mengua de su cerebro es tal, que no va gran trecho de él a un bruto. Su corazón no late; se revuelca en un montón de cieno. Sus pasiones son las bajas, las insanas; sus ímpetus los de la materia corrompida e impulsada por el dominio. El primero soberbia, el segundo avaricia, el tercero lujuria, el cuarto ira, el quinto gula, el sexto envidia, el séptimo pereza; ésta es la caparazón de esa carne que se llama Ignacio Veintemilla (Cat. 23 - 24).²⁴

María Joaquina no es un personaje antagónico, sino el complemento de esa idea-personaje. Ella representará los valores diametralmente opuestos a los de su tío, hecho que nos recuerda la rispidez de Pedro Páramo frente a la frágil y romántica Susana:

El parecía un enano de feria, -con sus entorchados sobre el uniforme azul que al poco tiempo trocaría por un rojo y más galonado- y ella, una de esas grandes muñecas que venían de Europa y se guardaban entre la naftalina y la reseda, con los ojos cerrados: aporcelanada, con una sonrisa entre encantadora e implacable y el cabello trenzado y vuelto a trenzar con cadenas de oro y esmeraldas. (9)

Los dos personajes representarán la leyenda, al igual que el arzobispo Tandayama y Checa, el coronel Albornoz, etc., y claro el mito lo representa

²⁴ Antonio Sacoto, Juan Montalvo: el escritor y el estilista (Quito: CCE, 1973), p.252.

Altafuria (Eloy Alfaro) y Salterio Galíndez, éste arrancado de **Siete lunas** o de la cuentística de José de la Cuadra.

Para crear personajes simbólicos, mitos e ideas rompiendo el tiempo y fragmentando la estructura, Dávila recurrió a múltiples tecnicismos de la nueva novela de la cual él es asiduo lector, estudioso y crítico. El soliloquio, el diálogo matizado, el diálogo potencial (recuérdese **El túnel** de Sabato) se despliegan en las primeras páginas; el monólogo interior directo e indirecto, destilando el fluir de conciencia, matiza casi toda la obra de Dávila.

Hay un artístico monólogo interior de seis páginas (14-20) en el que María Joaquina narra su desfloramiento: se trata desde el punto de vista técnico de una orgía sexual simultánea al Requiem de Verdi; acciones atestiguadas y relatadas desde varios puntos de vista, con imágenes superpuestas, es decir, haciendo uso del montaje cinético; el simultaneismo fónico del ritmo orquestal y el jadeo sexual como trasfondo de lo narrado; la yuxtaposición de la sensualidad arrobadora de María Joaquina fresca, bella y lozana y él, libidinoso y viscoso empapado de sudor pestilente, como el Mauricio Babilonia de **Cien años de soledad**, hacen de Dávila un fascinante narrador.

En esas páginas se encuentra directa e indirectamente la influencia del simultaneismo de John Dos Pasos, el contrapunto de Huxley, el monólogo interior directo de Joyce, el montaje de Fuentes en la rápida superposición de imágenes, la dilatación del tiempo de Virginia Wolf. Hay puntos de enlace o reminiscencias con García Márquez por caracterizar cualidades sensoriales asequibles (Mauricio y las mariposas amarillas); con Vargas Llosa por lanzar fragmentos adelantados que sólo después se pueden identificar con el personaje.

(El monólogo del **Jaguar** y luego el del Boa en **La ciudad y los perros** sólo se saben después de avanzada lectura); ella, María Joaquina en su lucha entre el placer y el hombre "cuyo sudor sacude sus entrañas" (Fuentes: las entregas de Catalina a Artemio Cruz). Yo no vacilaría en enjuiciar este monólogo de María Joaquina como ejemplo de lo más logrado artísticamente en la nueva novela hispanoamericana, y de lo que puede hacer la nueva novela ecuatoriana cuando hay la habilidad y el esfuerzo para amasar las nuevas técnicas.

Algo verdaderamente plausible y original en Dávila es la creación de narradores incógnitos, suma de la pluralidad de conciencias flotantes o quizá inexistentes. A la aseveración, si alguien narra, ese alguien existe; la respuesta, sí, existe, pero en el mundo imaginativo del creador, el novelista; en el mundo real no existió tal narrador. Es la única respuesta posible a una serie de narraciones en las que a pesar de una pesquisa cuidadosa del narrador, éste sigue suelto, perdido y quizá -repito- inexistente. Hay desde luego narradores y la narración en gran parte se lleva en tercera persona. Pero principalmente se encuentra un narrador Dávila-Demiurgo. No nos debemos preocupar por identificar a cada narrador, éste cuenta porque le da la gana de contar y no le importa discernir sobre la materia contada si ésta es historia ficticia, vivida y soñada. Lo que cuenta es ficción y sólo se justifica si es

entretenida. Hay casi una arrogancia del narrador-autor contemporáneo: "Tengo ganas de contar la historia de un crimen, y se acabó: al que no le gustara que no la leyese" anuncia Juan Pablo Castel / Sábado de **El túnel**.

Mario Benedetti, comentando la obra de García Márquez dice: "Incorpora a su estilo recursos agilitadores como la falta o escasez de puntuación o el cambio de sujeto sin previo aviso". Este recurso es común en Dávila y lo usa perfectamente. Adviértase:

La solución asomó un día en que José Antonio se paseaba por el salón de espera del Palacio de gobierno y encontró a Violeta Ahumada: aquí, esperando una audiencia del señor presidente, Pepito, y usted, contentísimo con la venida de la sobrina, claro, claro, el único recuerdo de su hermano, sí hemos hablado, por supuesto, voy a la casa de Joaquín a veces, Benita prepara un chocolate famoso desde la época de la marquesa, una delicia, tantos años que no lo habíamos tomado, je, ahora gracias a ella nos ha sido devuelta esa golosina deliciosa, bueno, yo creo que sé la causa de esa morriña, amor?, no, no sea loco Pepito, una chica guapa como ella y con toda la gente que la anda rondando y con todos los oficiales guapos, jovencitos, que usted le habrá presentado. No, es que extraña la música (10)

Un ordenanza avisó a la señora Ahumada que su excelencia la esperaba y se separaron, para desgracia de José Antonio, que aquella misma tarde ordenó el muy de capirote, te imaginas, que la banda del ejército tocase su destemplada retreta frente a la casa, no me he podido olvidar, mandé a Benita al Palacio, por Dios, dice la niña María Joaquina que retire a esos ruidosos que han llevado las tapas de las bacinillas para dejarla sorda. (11)

Hay algunos aspectos, además de los anotados, que señalan un parentesco cercano con los narradores de la nueva novela. Señalaremos escuetamente: la hipérbole, la exageración, la caracterización como recursos afectivos del estilo de García Márquez.

Ella sintió la piel pegajosa de su deseo, las manos que le sudaban en su presencia, los ojos acuosos, el aliento húmedo, y no se inmutó. (9)

La ropa estaba mojada de sudor de su incontrolable deseo. (13)

De inmediato nos recuerda a Mauricio Babilonia y las mariposas amarillas de **Cien años de soledad**.

Violeta comenzó a reír tan desaforadamente, que se trizaron los cristales de docientos metros a la redonda. (11)

(Los eructos y ventosidades de José Arcadio)

"El italiano -a quien la gente llamó el Bramante-, luchando contra la disenteria, la altura, el frío, la falta de materiales, las exigencias del déspota y las efusiones de Violeta..." (21) que se esfuma y desaparece tiene su parentesco con Crespi de **Cien años de soledad**.

El insomnio de Macondo y el de José Antonio.

La verdad sobre la matanza distorsionada por la historia en Cien años de soledad y en María Joaquina, en igual forma el asesinato de los arlequines que unos dicen que son 3, otros 300 y por fin 3.000 (p. 53)

García Márquez ve esta distorsión y deformación de la verdad como un fenómeno común y una constante en Hispanoamérica. "Lo que pasa es que en América Latina, por decreto se olvida un acontecimiento como tres mil muertos... Esto que parece fantástico está extraído de la más miserable realidad cotidiana."

No se podría desconocer la factura de Artemio Cruz en los apartados "Yo despierto... Soy esto. Soy este viejo" y "Descorro suavemente la cortina de terciopelo y me dispongo a abrir. . ." (15)

Los ecos y rumores son claras indicaciones de la influencia de Comala:

...no puede seguir el hilo fino de una voz que se pierde camino del pensamiento... (23)

...con una voz llena de ecos que venían de todos los rincones oscuros de la casa (25)

Rosalba, Brígida y Salterio son personajes de raíz mítica y encontramos antecedentes en Aguilera Malta, pero principalmente en Rulfo con esas viejas virgilianas que llama Fuentes a Eduviges, Damiana, La Cuarraca.

Con lo anotado: la fragmentación de la historia que da por resultado una estructura barroca; el dislocamiento y ruptura del tiempo convencional; la asimilación de técnicas ultramodernas; la creación de personajes-ideas, símbolos y mitos; la inmersión en lo mágico-realista; etc., resulta claro y terminante la incursión de Dávila en la nueva novela.

Nuestro propósito no ha sido valorar y analizar literariamente la obra, sino simplemente demostrar la incursión de Dávila en la nueva novela. Creemos haberlo logrado. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que nos encontramos frente a una gran obra literaria cuyas dimensiones, una vez estudiadas, pueden medirse con cualquiera de las obras de la nueva novela.

La Linares²⁵ es otra obra ecuatoriana que la encontramos al nivel técnico y artístico de **María Joaquina** y que como ésta entra de lleno en la nueva novela.

Es la historia fragmentada de la bella pero fatal Linares, a través de la cual se van dando contornos a los otros personajes: el cuete García, El Gran Difamador, El Gran Calumniador, El presi, el turco Abud Dassar, El arzobispo, etc., y en cuya casa se tejen los temas de la novela: cuartelazos, nombramientos, latrocinios, etc.

²⁵ Iván Egüez, La Linares (Quito: Universidad Católica 1977), p. citas de esta obra se indicarán con la página correspondiente.

Tan pronto se leen las primeras páginas, se advierte que La Linares es el centro, eje, imán, corazón, esencia de ese Quito sensual y burlón. Es en este sentido novela-personaje.

"Yo soy La Linares" (nos dice ella en un largo monólogo interior):

Yo soy La Linares, piedra de toque de la ciudad. Nací el año siguiente a la masacre. Uno de mis hombres dejó escrito que mis ojos almendrados son como arenas movedizas. Gracias a mí la gente tiene de qué hablar, de otro modo se pasarían rumiando sus tristuras y lloviznas interiores. Por mí las mujeres han aprendido a lavarse bien las partes y a cambiarse de vestido y de peinado. Por mí los hombres sueñan en mujeres bellas o van con ganas a la, cama a hacer el amor con sus esposas. Por mí no están solos los solos, inclusive Dios, porque sus terremotos y procesiones han sido por mí, por mis caderas que todo remecen y merecen castigo, exorcismo y reparo. El aire se perfuma a mi paso y se hacen rojas las flores de todas las plantas. Mi fama ha traspuesto los mares y he recibido propuestas de emires, califas y sultanes. También de un dictador centroamericano. Hasta de un Nuncio y un Vicario. Me han maldecido las esposas y me han anatematizado las madres. Los hombres de mi ciudad para llamarse tales tienen que haber besado por lo menos la punta de mis guantes. Algunos han renunciado a sus vidas por inmortalizar sus nombres junto al mío, pero si bien es cierto que consiguieron ser premiados con el escándalo luego lo fueron con el olvido.

Yo soy La Linares bella, soy La Linares fatal.

En esa casa viví hasta los veintisiete años, en ella se han decidido nombramientos y cuartelazos, alianzas y candidatos a ganar, apuestas, tratados a cobrar, cosechas y ministerios a partir.

Me gusta la música suave, especialmente la cantada por mujeres. Mi debilidad son las flores.

...me gustaba ir en persona a oír las oraciones que daban por mí y mi acompañante de turno, al que llevaba conmigo adelante como salchicha faldero.

Me rechazaban y me admiraban a la vez. Me escudriñaban de principio a fin sin disimulo, con ese ojo fotográfico femenino que mientras más viejo, es más instantáneo y severo. Unas me veían con odio, otras con envidia y otras con nostalgia como diciendo "yo era así de hermosa hace sesenta años".

...las malas lenguas me han convertido en mujer fatal... (106-125)

Como en **María Joaquina**... el monólogo de La Linares es lo más logrado de la novela. En esas diecinueve apretadas páginas, se destila no sólo el personaje desde el propio punto de vista de La Linares, sino que se da a conocer su vida desde su nacimiento y se presenta la idiosincrasia quiteña de la década del 30 y 40.

No es novela de dictadura sino de corrupción del poder; es novela del poder que sostiene el poder recurriendo a la difamación, calumnia, soborno, robo, ignorancia, quemimportismo, despilfarro, etc.

Lo histórico-anecdótico, lo espacial y lo temporal, son claves en la novela. Se menciona Quito, Guayaquil, Portobelo, Riobamba y Cuenca, ésta porque aquí se hacen canastas de tapa. En lo temporal, se menciona el conflicto del 41, el regreso del gran Ausente a cuyo evento concurrió más gente que a la procesión de la Virgen del Quinche y luego se describe al Presi, con lo que se asienta lo anecdótico:

...en su rostro rubicundo se dibujó la típica sonrisa de oreja a oreja. Recordó que de guambra marchó a los yunais a subsistir solito sin acordarse de los millones que tenía su familia ni de su condición de hijo de ex Presidente de República sudamericana. Vivió solo en New York, vendiendo manzanas en las calles para poder subsistir. (33)

El Presi era gran gente, un verdadero demócrata según El Mercantil. No le importaba codearse con los cholos, era deportista chullero, le gustaba bailar aires típicos, sanjuanitos, cachullapis, incluso en la plaza a veces. Tenía la soltura y desfachatez del patrón gringo y la sal y chabacanería del mayordomo pícaro. Era una mezcla de chicle y tripa mishqui, de chicha y coca-cola. (81 - 82)

Los personajes caricaturizados, hiperbólicos, son símbolos y tipificaciones de un momento histórico en el que tanto el gobierno como la iglesia están corrompidos.

La narración se efectúa a través del narrador-autor que le sigue con gran simpatía a La Linares. Es muy efectivo el uso del narrador impersonal: "se dice, dicen... etc." Ejemplos:

Usted pasará a inmortal (11)

La gente le ha puesto un sombrero de mujer fatal... (12)

Las parejas... antes de besarse hablan de La Linares... (12)

Dicen de la maldición al tal, del suicidio de un coronel en el baño de su casa...(12)

Antes de conocerla a usted conocí la casa donde nació. (13)

Tenía ella las manos cálidas y suaves como paño recién azotado en batán, decía el sastre. (14)

Decían... esa niña es como ángel... como un tambor nuevo sin una arruga ni nada como oveja recién parida. (14)

Sostenían que los vestidos eran trazados, cortados cosidos y bordados en el Convento de la Inmaculada Concepción, que usted prestaba su cuerpo para los ajustes perfectos...(16)

Y así, Egúez como narrador omnisciente, en tercera persona, con el diálogo silente (Ud. pasará a inmortal), con el impersonal "dicen, la gente, etc.," va tejiendo una preciosa historia diáfana que el lector se la lee de un tirón. Hay un gusto narrativo; hay una eufonía narrativa. Se da verdadera sazón de exquisitez al olvidado arte de contar.

Muchas de las técnicas ya indicadas en **María Joaquina** se encuentran en **La Linares**: tiempo distorsionado, estructura barroca, monólogos interiores directos, montajes cinéticos, close ups, simultaneismo, multiplicidad de punto de vista, etc.

No es el simple uso de esas técnicas lo que hace de Dávila y Egüez logrados narradores de la nueva novela. Muchos hay que las usan y no alcanzan el calificativo de "logrados narradores". Recuérdese el viejo adagio: el hábito no hace al monje. Hay que saber amasar la técnica de la nueva novela. Ellos lo saben.

Llama la atención la analogía y parentesco de las dos novelas: el tema, los personajes ideas-símbolos, las dos mujeres, las mismas técnicas, las mismas influencias. Sin embargo, las dos son estilísticamente diferentes: estructura barroca y escondida en **María Joaquina**, estructura barroca de fácil desenvoltura en **La Linares**; narrador sumergido en el anonimato a veces en **María Joaquina**; narrador autor o narración impersonal en **La Linares**; exceso o abuso en Dávila, amalgama simple de las nuevas técnicas en Egüez; lenguaje elaborado y barroco con reminiscencias de Lezama Lima, Carpentier y Cortázar en el primero, lenguaje simple y diáfano dilatado sin embargo con lo popular y primigenio con reminiscencias de Rulfo en el segundo. Es clara entonces la diferencia entre las dos novelas.

Dejo así abierta la brecha para el estudio de otras novelas que merecen tratamiento especial: **Bruna Soroche y los tíos** de Alicia Yáñez Cossío y **Guandal** de Gonzalo Ramón y de cuentistas de la talla de Raúl Pérez.