

DIEGO ARAUJO S.

Panorama de la novela Ecuatoriana de los últimos años

Una visión panorámica busca aprehender globalmente cierta parcela de la realidad y, si bien no recoge el detalle -incluso el detalle importante-, permite retener los contornos más llamativos de ella y apreciarlos con las ventajas y límites de una perspectiva a distancia. Sin embargo, en este "Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años", la omisión de algunas obras y la insistencia en otras no son fruto exclusivo de la visión panorámica ni de las preferencias del sujeto de la visión, sino que se explican también por las frecuentes dificultades de tener a mano los libros: algunos, editados en otros países, casi no circulan en el nuestro. Tal es el caso de **Día tras día**, la última novela de Miguel Donoso Pareja o de **Las tierras del nuaymás**, de Jorge Rivadeneyra. Sea por el tiraje limitado, sea por fallas de difusión, muchos libros publicados en el Ecuador se quedan entre los amigos del novelista y los poquísimos lectores del lugar. Pienso, por ejemplo, en **Juego de mártires**, obra de Eliecer Cárdenas editada en Cuenca y casi absolutamente sin difusión en Quito.

Todo parece favorecer el desconocimiento de la obra contemporánea y éste resume sin duda algunos problemas medulares para el desarrollo de la creación literaria nacional: ausencia del estímulo editorial, inexistencia de crítica en los medios masivos de comunicación, falta de revistas especializadas, indiferencia de los libreros hacia la producción literaria nacional, desorganización y retraso en las escasas bibliotecas de nuestras ciudades...

La situación antes descrita no es, por supuesto, casual. Por el contrario, es fruto de un sistema social que condena reiteradamente a los hombres al silencio o les da golpes hasta adormecerlos con el engaño y la violencia de cada día; es condicionamiento de un contexto que, al traducir todo valor a términos cuantitativos, impide el desarrollo de cualquier aspiración hacia valores cualitativos ¹, ya por su escasa rentabilidad, ya por el peligro que ese desarrollo implica para el "orden" social.

¹ Cfr. Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, 2da. ed., Ed. Ayuso, 1.975, pp. 24 y ss.

Por los años 60, el relato latinoamericano vive momentos de intensa difusión. Algunos creyeron ver en ella un fenómeno eminentemente comercial: los editores serían responsables de haber puesto en primer plano a la narrativa; con este juicio se soslayaban la notable calidad de la nueva novela y el interés creciente del público lector latinoamericano por redescubrir, a través de la creación de sus propios artistas, la imagen múltiple de nuestra América. Pero el auge de la novela parece plantear con mayor evidencia el vacío de la creación narrativa ecuatoriana en el contexto general. ¿Qué acontece con la novela en el Ecuador? ¿Se ha producido algún cambio significativo entre la novela de los años 30 y la novela posterior. En las reflexiones siguientes, me interesa no sólo proponer una respuesta sino radicalizar la propia interrogación.

1. EL PUNTO DE PARTIDA

La novela hecha por los autores de la Generación del 30 se orienta hacia un realismo documental, de tintes siempre oscuros, que evidencia las intenciones de denuncia social. El intelectual de la ciudad ha mirado por primera vez con indignación la vida campesina. Pero ese observador se mantiene distante y no puede superar aún las barreras entre el habla de sus personajes -indígenas, cholos y montuvios- y la voz suya de narrador. La finalidad de denuncia le lleva a resolver frecuentemente, con el recurso truculento o efectista, el problema narrativo. No obstante, la novela de esta generación constituye un vigoroso aporte para el desenvolvimiento del relato en América Latina. En nuestro país fue el primer asedio furibundo a una realidad inhumana y testimonio de las relaciones de barbarie e injusticia impuestas al campesino por el omnipotente propietario de la tierra.

En el relato de esta época se tiende a organizar el discurso por un procedimiento de yuxtaposición de cuadros narrativos, como en *Huasipungo* o en los cuentos de **Los que se van**; predomina el argumento más bien lineal, al modo de **Las cruces sobre el agua**; se prefiere la óptica de un narrador omnisciente que, como intermediario entre el lector y el mundo del relato, asume de vez en cuando el papel de editorialista. Los novelistas procuran reproducir fielmente el habla dialectal y, aunque me parece falso señalar -como algunos lo han hecho- la renuncia total al recurso del humor, optan por la fiel imagen de la realidad antes que por la desintegración de ella o su parodia.

Con el **Exodo de Yangana**, editada el año 49, Angel F. Rojas, también el más penetrante crítico de la narrativa ecuatoriana hasta aquel entonces, da a la novela del realismo social una expresión de gran aliento y madurez. A la sombra de la creación narrativa de los años 30, se perfilan oscuramente los posibles nuevos caminos de la novela posterior. En los quince años

subsiguientes, con las excepciones de Icaza de **El chulla Romero y Flores**, de Alfredo Pareja Diezcanseco y su tríptico de **Los Nuevos Años** y de novelas como **La Espina** de Alejandro Carrión, **Los Hijos** de Alfonso Cuesta, **Segunda Vida** de Arturo Montesinos, y los brillantes relatos de César Dávila Andrade, la narrativa ecuatoriana presenta un panorama poco alentador. Si recordamos que por esos años aparecen obras como las de Borges, Marechal, Rulfo o Carpentier, tenemos la impresión de que nuestra novela retarda su desarrollo.

Pero una primera respuesta de "actualización", de encuentro de nuevos caminos para el relato, es dada por algunos de los mismos autores de la Generación del 30. Si en las tres partes de **Los Nuevos Años**, que aparecen entre el 56 y el 64, Pareja mantiene todavía cierta fidelidad a la tradición anterior, en **Las pequeñas estaturas** y **La manticora** -del 70 y 74, respectivamente- manifiesta una clara voluntad de renovación. Aunque las cinco obras responden a la intención de pintar un gran fresco de la historia ecuatoriana desde julio de 1925 hasta nuestros días, sólo las dos últimas recogen hasta sus más radicales consecuencias los cambios que han venido madurando en la expresión poética de Alfredo Pareja: el lenguaje no rehuye los caminos del experimento, la temporalidad se quiebra, el narrador asume perspectivas múltiples y se exige del lector una mayor participación para recrear el mundo novelado.

También Demetrio Aguilera Malta, primero con **Siete lunas y siete serpientes**, y luego con **El Secuestro del General**, emprende una verdadera renovación de los procedimientos narrativos. Finalmente, Jorge Icaza, con **Atrapados**, si bien se mantiene fiel a su peculiar forma de novelar, al ponerse a sí mismo, explícitamente, como eje temático de su obra, asume una vertiente muy actual de la novela latinoamericana: la de cuestionar dentro de la misma novela el quehacer del propio novelista.

A partir de los años 70, cuando también las voces de nuevos narradores se dejan escuchar, la novela ecuatoriana transita por caminos diversos a los del realismo social.

2. LA AMPLIACION DE LA REALIDAD

Una nota básica de la actual novela ecuatoriana es su orientación hacia un nuevo tipo de realismo. Tal vez una apreciación ligera de la novela documental de los años 30 creó la imagen de un realismo chato que, en nombre de algunas malentendidas obligaciones cívicas, pretendió imponerse a los escritores, en términos de compromiso político. Aquel realismo con la consigna de expresar fielmente la realidad social, realismo unidimensional, está francamente en crisis. La descomposición del realismo así concebido fue anticipada desde el seno mismo de la Generación del 30, por un escritor excepcional: Pablo Palacio. El narrador lojano rompió algunos esquemas de sus compañeros de generación. Comprendió que más trascendente que imitar una realidad detestable es destruirla, desacreditarla. Para Palacio la novela

realista había reducido la realidad a clisés: lo visible, lo externo -que puede ser captado por la razón-, las realidades importantes, las grandes realidades. Y una de sus geniales intuiciones fue la burla cruenta de aquella visión convencional de la realidad. Palacio supo que la realidad, puesto que incluye al hombre, también está tejida de sueño y, las más de las veces, de demenciales pesadillas. En su atormentado mundo de ficción, el creador de **Vida del ahorcado** puso de manifiesto las mediaciones de la clase social, la costumbre o la falta de inteligencia establecen, como barreras de aduana, entre los seres y las cosas.

La actual novela está en deuda con Palacio: transita por un camino que, medio siglo atrás, fue inaugurado gracias a su lucidez.

Desde las primeras novelas de la Generación del 30, el rasgo impregnado de naturalismo se templea en virtud del rasgo contrario, de carácter maravilloso, como en **Los Sangurimas** o en **Don Goyo**. La tendencia a, en una suerte de acción de vasos comunicantes, presentar el episodio mítico con el episodio de la más trivial y cotidiana realidad, está magistralmente desarrollada por Demetrio Aguilera Malta sobre todo en **Siete lunas y siete serpientes**. Hacia este tipo de realismo y con un tono inconfundiblemente garcíamarquiano, tienden también novelas como **Bruna, soroché y los tíos** de Alicia Yáñez, **La Linares** de Iván Egüez, **María Joaquina, en la vida y en la muerte** de Jorge Dávila.

3. LA DESINTEGRACION DE LA REALIDAD

No sólo la integración de elementos maravillosos amplía para la novela el ámbito de la realidad. También lo hace una tendencia hacia el relato introspectivo, al estilo de **La Espina**, novela en la que la perspectiva de un narrador - protagonista acentúa el carácter de confesión íntima, de análisis psicológico.

No obstante, me parece que la actual novela, con un poder mayor de representar una realidad total, dirige sus pasos hacia la descomposición de aquella realidad.

Examinemos, seleccionados al azar, dos cortísimos fragmentos de novelas: el primero es del año 46:

Las tres hermanas se dejaron caer en la cama, suspirando de alivio. Se miraron un segundo. Y Carmelina, la mayor, comenzó a contar...

Carmelina, al parecer, pasaba de los treinta y cinco años. Habíase quitado el gran pañuelo de la cabeza y mientras hablaba arreglábale el cabello tras la nuca o movía las manos como queriendo dar forma a las palabras. Las movía con agilidad, una tras otra, algunas veces al mismo tiempo, las palmas hacia arriba, llevándolas hasta la altura de la frente. Era morena. En el rostro esférico le brillaban los ojos almendrados color café. Las cejas pobladas y rectas, se fruncían a cada énfasis que imprimía a la voz, y las aletas de su nariz, roma y ligeramente respingada, palpaban como si les faltara aliento²

En el segundo, de 1970, transcribo algunos retratos de personajes:

Edúrea es una mujer corpulenta, ni joven ni vieja, que habla inflando las palabras de autoridad. Pertenece completamente a la petrificación de la casa. Sin embargo, no tiene consistencia. Es un saco de ropas usadas, con una cabeza de girasol desorientado³

La variedad de patriotas es vista así:

Los había palancudos y cortos, entecos y amondongados, calvos y mechosos, enclenques y fornidos, pacientes, arrebatados, tolerantes e intransigentes, inestables, flmes, volubles, masculinos, femeninos, neutros⁴

Y la figura del político se perfila en estos trazos:

Pues bien, una vez, hace mucho tiempo, de ese tiempo contado por los terrícolas, apareció Alarico a horcajadas en el alféizar de una ventana. En esa postura circense, que constituía toda una novedad, lanzó un dedo fálico al aire y tantas palabras con la fuerza que le daba su falta de sentido, que la gente se embochinó, gravemente adolecida de blá - blá y de ferulitis lujuriosa. De ventana en ventana saltó la estantigua, fea, dentada, flaca, larga, infatigable, barroca, parchada de crucigramas y metonimias insensatas⁵

² Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, 3era. ed., Quito, Casa de la Cultura, 1975, p. 17.

³ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las pequeñas estaturas*, 2da. ed. Colección Ariel, No. 47, Guayaquil: Cromograf, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 134

⁵ *Ibid.*, p. 134

Los textos transcritos pertenecen a dos novelas de un mismo autor. En el primero el autor retrata morosamente al personaje. Con relativa objetividad, las imágenes consiguen representar una realidad. En el segundo, la descripción de Edúrea, en la visión de Redama -otro personaje- presenta al comienzo rasgos análogos a aquellos del primer retrato (edad, actitudes de la mujer cuando habla); pero concluye con una sinécdoque insólita que, al desintegrar la realidad convencional del relato, consigue una imagen más rica, más sugerente: "Es un saco de ropas usadas, con una cabeza de girasol desorientado". En el segundo texto, cuando describe a los patriotas, el narrador utiliza el recurso de la enumeración y, al oponer los atributos, extrema la significación hasta la caricatura. El retrato de Alarico está más cerca del esperpento que de la visión convencionalmente realista del primer texto. Es decir, de uno a otro fragmento, la imagen adquiere un poder cáustico que atraviesa la superficie hasta dar con la médula guiñolesca de la realidad.

La parodia, el humor sangriento, la caricatura son los caminos más frecuentes de la novela ecuatoriana de los últimos años.

El tono paródico de **Las pequeñas estaturas** se revela hasta en el desarrollo de la trama: para pertenecer a los sodalios, una organización revolucionaria, hay que empequeñecer. Ribaldo, que perdió su estatura, quiere conciliar su fidelidad a los sodalios y su amor por Redama. Como es época de huevos caros, la organización decide destruir los campanarios. El país emprende una persecución de brujas y busca sobre todo a Fascinata, la bruja mayor, a quien se acusa de la carestía de los huevos y de los atentados contra los campanarios. Como una parábola a la inversa, se desarrolla la historia novelesca con los trazos de una caricatura, de una poderosa burla de la vida política nacional: acciones terroristas, represión política, imposiciones de la organización que rebaja la humanidad de sus integrantes...

La intención burlesca es evidente también en **El Secuestro del General**. En la novela de Jorge Enrique Adoum, el humor recuerda la risa corrosiva de Palacio: es una amenaza para la "solemnidad" y el carácter rígido del orden burgués. La nota caricaturesca es un elemento importante de las novelas de Egúez y de Dávila Vázquez. Inclusive en obras donde el humor casi no cuenta, como en *El Desencuentro* de Fernando Tinajero, el narrador no se resiste a desentrañar la realidad a través de la parodia, por ejemplo cuando narra los funerales del Coronel Nicasio Gómez. El relato deliberadamente objetivo de esta secuencia aumenta el tono burlesco de los gestos y actitudes de los militares y de las comparsas de políticos oportunistas que acompañan al féretro, o de los fotógrafos que suben a los hombros de los curiosos para

captar la escena:

Los altos funcionarios, a quienes tocaba el turno del homenaje, se acercaron solemnes a la cureña y recibieron de manos de los soldados de guardia el catafalco cubierto con la bandera nacional. Los fotógrafos revoloteaban alrededor del catafalco, se arrodillaban, se subían sobre la cruz de piedra y hasta los hombros de algún curioso para capturar la escena⁶

La visión de la realidad tras la parodia confiere al novelista una mayor posibilidad de alimentar el mundo narrativo con personajes y acontecimientos de la más próxima realidad. **El Secuestro del General** se inspira en dos acontecimientos cercanos a la fecha de publicación de la novela: un secuestro y un atentado a la imprenta de la universidad; el Presidente Holofernes Verbofilia, como su nombre lo indica, es fácilmente identificable y, casi siempre en versión caricaturesca, tiene ya un puesto en la actual novela: es Alarico o el Señor del Gran Dedo, en las obras de Pareja Diezcanseco; el Doctor Manuel María González Tejada, en **El pueblo soy yo**, de Pedro Jorge Vera; el doctor Juan José Bestiales, en **El desencuentro**.

⁶ Fernando Tinajero, *El desencuentro*, Quito, Ed. Universitaria, 1976, p. 134.

La Linares y **María Joaquina en la vida y en la muerte**, cada una en épocas diversas, alimentan la ficción con acontecimientos y personajes de la más próxima realidad, sorprendidos en la creación verbal bajo el dominio de la burla y el sarcasmo.

Al ampliar los niveles de la realidad y, paralelamente, manifestar una tendencia a desacreditada, la novela tiene mayores posibilidades de reflejar una conciencia más radicalmente crítica.

4. NOVELA URBANA

Después de la novela rural que caracteriza a la Generación del 30, el contexto de la ciudad invade el espacio narrativo. En el propio Icaza se revela este cambio: desde **Huasipungo**, editado en 1934, hasta **El chulla Romero y Flores**, el 58. En esta obra, el rostro barroco de Quito se esboza con rasgos precisos y, sobre todo, la indagación en el mundo interior del chulla -las voces del conflictivo diálogo interior del mestizo- es inseparable del contexto urbano. También la ciudad es el telón de fondo de **Segunda Vida**, la novela de Arturo Montesinos. Alejada del tópico del realismo social, **La Espina** de Alejandro Carrión asocia con el ámbito urbano el tema de la soledad del protagonista de su relato. La farsa política tanto en **El Secuestro del General** como en **Las pequeñas estaturas** se enmarca en el espacio característico de la ciudad.

En **La Linares**, la evolución de la protagonista va paralela a los cambios de la ciudad y sólo desde el íntimo conocimiento de personas y costumbres del Quito de treinta años atrás, María Linares adquiere su legendaria vitalidad. **María Joaquina en la vida y en la muerte** refleja también los contornos del Quito finisecular: la transición entre el apogeo del poder dictatorial y su hundimiento está en estrecha relación con los cambios que se producen en el espacio donde se desenvuelven los personajes. En **El Desencuentro** de Fernando Tinajero, aunque hay indicios de la ciudad de Quito como escenario del relato, la omnipresencia urbana se refleja mejor en la naturaleza de los conflictos que plantea la novela: si bien las referencias a La Marin, La Merced, Los Correos, El Ejido, La Plaza de Santo Domingo, ubican en un espacio concreto las principales acciones de **El Desencuentro**, la ciudad revela mejor su presencia en los motivos básicos de la obra: la crisis de un ingenuo compromiso político de jóvenes que "hacen" la revolución entre charlas de café, y el desencuentro del hombre consigo mismo, con sus múltiples yos, con las diversas máscaras que escinden su personalidad -tanto mientras vive como, sujeto al fin al tiempo, cuando muere-.

El predominio de un relato urbano puede representar el paso de una narrativa localista a otra que, sin olvidar sus raíces, se abra más a una corriente universal.

5. EL LENGUAJE COMO PROBLEMA

Algunas de las novelas publicadas últimamente **-Entre Marx y una mujer desnuda-** de Jorge Enrique Adoum, **-La Manticora-**, **-El Desencuentro-** plantean reiteradamente a lo largo del discurso narrativo los problemas de la creación artística: relaciones entre creador y seres creados, responsabilidad del hombre frente a las palabras, el por qué, el para qué y el para quién de la literatura. En el seno mismo de la novela el lenguaje es visto como problema. Desde una perspectiva crítica, en el acto mismo de creación de la novela, el narrador testimonia, explícitamente, los problemas y angustias del hacer esa novela.

En esta dirección, la obra más lúcida y estremecedora me parece **Entre Marx y una mujer desnuda**. Y una de las vertientes temáticas de Adoum es la reflexión, mientras construye su "texto con personajes", del acto mismo de crear una realidad con el frágil instrumento de las palabras y, sobre todo, la lucha del escritor en un medio desgarrado y contradictorio, que le impide realizarse auténticamente como ser humano:

(El escritor es un secretario de actas o un corresponsal de guerra de la sociedad, decía Gálvez. Entonces que no me jodan más en este país pidiéndome una literatura épica: el secretario no puede inventar actas de una sesión que no se ha celebrado, el corresponsal no puede enviar despachos sobre acciones heroicas que no tuvieron lugar). 'Elemental, querido Watson'. Entonces sacas en limpio:

'No hay que escribirse' y mucho menos con el pretexto de liberar al horno eroticus, exhibir hábitos de suciedad e inhibiciones, compadecerse de las propias tareas, confesar las variaciones de la masturbación o inventar perversiones de las que se carecen pero que están de moda.

La investigación del ser humano, es decir la literatura, es también una ciencia exacta en la que no cabe el romanticismo, y que como tal se justifica por sus

resultados, pero cuya comprobación y sus aplicaciones" son dudosas.

En cuanto a 'ser tratada con frialdad y sin emoción', y aunque odiemos el patetismo y el énfasis, no hay que olvidar que no somos ingleses, y que por razones de continente, de raza, de país, de persona, las cosas las sentimos en las tripas.

El 'yo creador' me confieso, aunque se aísla en su isla, aunque no tenga ni siquiera a Viernes, igual que Robinson ya ha adquirido la ideología, el vocabulario, las costumbres de los demás, se ha contaminado de sociedad, de época: es impuro⁷

El discurso de **Entre Marx y una mujer desnuda**, al irse haciendo, se sujeta a una autocrítica implacable y en ella autor, narrador y lenguaje ocupan el centro.

Pareja Diezcanseco presenta externamente a **La Manticora** como teatro para ser leído. La Voz del Narrador y la Voz de Pablo recogen los antagonismos y la agonía de la creación artística. Entre narrador y protagonista Pareja no sólo confronta dos concepciones de la novela: una tradicional y otra barroca; tampoco utiliza exclusivamente estas voces como un recurso distanciador, como una suerte de espejo cuya refracción nos saque de la novela al punto de vista acerca de la novela; en la obra de Pareja, el conflicto tiene como trasfondo la lucha del creador y seres creados por trascender el tiempo y conseguir la victoria sobre la muerte.

En **El Desencuentro**, la creación de una novela -leitmotiv del relato- se presenta como una respuesta afirmativa para el hombre, perdido en sí mismo, atrapado por el tiempo y la muerte. Para el narrador, crear un mundo verbal es una búsqueda de absoluto, es convertir a las palabras en la Palabra (con mayúscula).

⁷ Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo XXI 1976, p. 48.

En esta reflexión de la novela dentro de la novela se traduce una más profunda conciencia artística en nuestros autores: el quehacer narrativo es tan vital que se convierte en tema de la obra. Al mismo tiempo, aquella obsesión se refleja en una voluntad de mayor dominio del instrumento expresivo y, en consecuencia, en la adopción de técnicas más elaboradas y complejas que las utilizadas por el relato anterior.

Contar la historia desde múltiples perspectivas y desde el interior mismo del mundo novelado -como en las obras de Dávila Vázquez, Egüez, Tinajero y Adoum; el uso del monólogo interior, desde la simple introspección hasta el discurso aparentemente caótico -como en Adoum y Tinajero; la ficción dentro de la ficción- como en la novela de Adoum; el fraccionamiento del tiempo, común a los autores antes mencionados; la reproducción de recortes de prensa y de textos de otros autores, tal como lo hacen Adoum o Pareja en **La Manticora**, todos aquellos procedimientos confieren una estructura más compleja a la actual novela ecuatoriana, expresan su voluntad de renovación y reflejan la realidad caótica, desintegrada y múltiple, de referente extranovelesco.

6. UNA PREGUNTA FINAL

Las reflexiones anteriores buscaron describir, desde el cuadro panorámico, la evolución de la novela ecuatoriana a partir de los años 50 y en relación al relato de la Generación del 30. Conviene recordar, sin embargo, que los caminos nuevos de nuestra novela han sido recorridos ya por algunos extraordinarios narradores de otros lugares de nuestra América. La pregunta es evidente: ¿en qué medida es original y significativo el aporte de la actual novela ecuatoriana en el contexto de América Latina? La respuesta rebasa las intenciones del presente "Panorama".

Quito, octubre de 1978