

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA**

**LA POÉTICA DE IVÁN ÉGÜEZ EN
*LA LINARES, PÁJARA LA MEMORIA Y EL PODER DEL GRAN SEÑOR***

DIEGO CHAUVIN

DIRECTORA

DOCTORA MERCEDES MAFLA

QUITO, 2014

DEDICATORIA

A la caballería ligera del peegrino y
al caballero peegrino Allan A. Mendoza U.

AGRADECIMIENTOS

A quienes también habitan en mi espacio personal:

Mi familia, mis amigos, Iñaki, Sarah, Lala,
Marcia –digo Cecilia–, Allan, Xavier, Katya

De un modo, también personal,
a Mercedes Mafla y a Iván Carvajal

RESUMEN

En la presente disertación se abordan las novelas *La Linares*, *Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor* de Iván Égüez utilizando los presupuestos teóricos de la narratología con el propósito de descubrir la importancia de la categoría espacial dentro de la sintaxis narrativa. La construcción del espacio y su interrelación con los demás elementos narrativos se presenta como una clave de lectura de la poética del autor seleccionado.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	1
---------------------------	---

CAPÍTULO I

1. Marco teórico	3
1.1. Fundamentación teórica y metodológica.....	3
1.2. Concepto de espacio.....	9
1.3. Tipología de espacio.....	11
1.4. Funciones del espacio.....	13
1.4.1. El espacio narrativo y los personajes.....	16
1.4.2. El espacio narrativo y las acciones.....	18
1.4.3. El espacio narrativo y el narrador.....	19
1.4.4. El espacio narrativo y el tiempo.....	22

CAPÍTULO II

2. El autor	23
2.1. Biografía del autor.....	23
2.2. Obra literaria.....	24
2.3. Estudios críticos.....	25
2.4. Su poética.....	27
2.5. Entorno al corpus textual.....	27

CAPÍTULO III

3. Corpus textual	30
3.1. <i>La Linares</i>	30
3.1.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos.....	30

3.2. <i>Pájara la memoria</i>	52
3.2.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos	52
3.3. <i>El poder del gran Señor</i>	61
3.3.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos	61
CAPÍTULO IV	
4. Conclusiones y Recomendaciones	71
ANEXO I	75
REFERENCIAS	82

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta disertación consiste en abordar la forma creativa (*poiesis*) de la narrativa en las novelas *La Linares*, *Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor* de Iván Égüez, y tratar de descubrir los hilos de la construcción del espacio en este corpus textual como un elemento importante dentro de estos los textos literarios. Con esta mirada respecto de la presencia no ingenua de los espacios, se puede retomar la interrelación de las diversas categorías narrativas espacio-tiempo, personajes, acciones. Este acercamiento puede servir como una clave de lectura para las obras seleccionadas en la línea que sugiere Borges en su texto Pierre Menard autor del Quijote (el espacio, su circularidad y repetición).

Cuando se aborda la literatura, la creación literaria desde los lentes de la justificación o vindicación, se podría entrar en el infinito universo de la Biblioteca de Babel y enfrentar una batalla en la que siempre se carga el fardo de la pérdida. El disfrutar de la lectura, el compartirla, el brindarla (como se brinda algo apreciado de modo gratuito), el diseminarla... el intentar ofrecer unos cubiertos para dar el primer corte a este pastel de lectura, podría, tal vez justificar lo que escapa a la pura Academia. Se procurará dar una posible clave de lectura, a partir el espacio fictivo, que de alguna manera permita vislumbrar ese deseo creador de sentido en tres de las novelas de Iván Égüez: *La Linares*, *Pájara la Memoria* y *El poder del gran Señor*.

Con este propósito se ha distribuido el presente trabajo académico en cuatro capítulos, cada uno debidamente identificado, cuyo eje central se ha configurado a partir de la construcción del espacio como un elemento importante y organizador de los textos literarios de Iván Égüez.

Para iniciar, en el primer capítulo, se describen de manera breve y concisa las perspectivas teóricas y metodológicas que han sustentado a esta disertación. En este caso la postura teórica

que ha servido para el acercamiento al corpus textual ha sido la *Narratología* por ser la teoría que responde a la naturaleza de la investigación. Al ser el espacio el objeto de análisis en la escritura del autor, no se podía dejar de lado el mencionar cómo ha ido evolucionando la noción de espacio a lo largo de la historia literaria, su tipología, sus funciones, entre otras hasta llegar a su conceptualización.

En el segundo capítulo, se hace un recorrido por los acontecimientos más relevantes de la vida del autor y de sus obras más significativas, a fin de tener una visión general que permita contextualizar a Iván Égüez como escritor y persona en un tiempo y espacio determinados y cómo estos han enriquecido su universo poético.

El tercer capítulo está enfocado en el análisis del corpus textual del autor, el mismo que parte desde el espacio narrativo como una clave de lectura de su poética. Aspecto que se evidencia en las tres novelas escogidas: *La Linares*, *Pájara la Memoria* y *El poder del gran Señor*.

En el cuarto capítulo se establece una serie de conclusiones a la que se ha llegado después de este proceso de investigación y análisis. Se registran también algunas recomendaciones que permitirán acercarse de una manera singular al universo narrativo de Iván Égüez.

Además se adjunta un anexo sobre los estudios críticos en torno al corpus textual del autor.

Finalmente, se han incluido las respectivas referencias que dan sustento al marco teórico y metodológico de la disertación, a fin de responder a la rigurosidad académica que exige todo trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

1. MARCO TEÓRICO

La presente disertación se encuentra sustentada desde la perspectiva teórica y metodológica de la narratología, con el propósito de contar con las herramientas y el rigor académico a fin de abordar la poética de Iván Égüez desde la mirada del espacio como elemento de acceso clave para su narrativa, a través del análisis de sus novelas: *La Linares*, *Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor*.

1.1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

La postura teórica desde la cual se ha realizado el acercamiento al corpus textual (el espacio en la novela) es la narratológica que integra la visión del espacio y del tiempo en el análisis de los elementos de la sintaxis narrativa. Las acciones y los sujetos se implican recíprocamente, son los elementos esenciales de todo relato, junto con su marco de manifestación: el espacio y el tiempo (Boves Naves, 1993, p.182). Se desprende de lo anterior, el hecho de haber intentado una síntesis de las propuestas narratológicas junto con la presencia del tiempo-espacio como un elemento indispensable de la narración.

Para esta tarea, se ha tomado, como eje principal, la postura teórica de María Teresa Zubiaurre, quien en su libro *El espacio en la novela realista* hace un recorrido histórico y organiza los diversos enfoques que la crítica literaria, en occidente, ha brindado respecto al espacio en la novela. Como ella expresamente lo menciona, su trabajo es un intento metodológico y de síntesis respecto de los diversos acercamientos críticos al espacio novelesco. En este lineamiento teórico se ha prestado especial atención a las relaciones estructurales y de significado que el espacio mantiene con los otros componentes narrativos (Zubiaurre, 2000, p. II).

Junto a esta autora se han integrado, para la fundamentación teórica, a Ma. del Carmen Bobes Naves, a Antonio Garrido Domínguez (tipología del espacio), a Mieke Bal. Todos ellos tienen posturas complementarias respecto de la perspectiva teórica axial, elegida para esta disertación. Estos autores coinciden en la importancia que tiene el espacio-tiempo, como elemento indispensable en el texto narrativo, y además concuerdan con la postura de Mijaíl Bajtín, en relación con la unidad que guardan estas dos categorías.

El primer problema que plantea la postura teórica y metodológica que sitúa al espacio como un elemento más del texto literario es precisamente su definición dentro del contexto fictivo. Parecería que la crítica hoy está de acuerdo en que toda novela está muy vinculada al espacio narrativo, descrito de modo explícito o implícito (Raimond, 1988 en Zubiaurre, 2000, p.15), pero su presencia y articulación con el resto de elementos narrativos, ¿cómo se da?, ¿es una presencia subordinada respecto del tiempo, de los personajes y de las acciones?, ¿es estática, sometida a la selección y a la sucesión temporal?, ¿pierde en el texto narrativo la simultaneidad del referente real?

En una primera respuesta a estas interrogantes la crítica literaria fue creando el concepto de “forma espacial” (Cf. Frank, Smitten, Daghistany, Benn, Mickelsen). La “forma espacial” descubre la visión de simultaneidad que se da en la novela moderna, la misma que trae consigo un aspecto atemporal en la construcción narrativa: presencia de planos espaciales yuxtapuestos sin conectores causales o temporales. Para esta “forma espacial” de la novela, es importante la colaboración creativa del lector (Zubiaurre, 2000, pp. 16-18). Es pues, una correspondencia de espacios que logran un efecto atemporal, que le da un descanso a la acción narrativa (función de la descripción).

Con esta propuesta de “forma espacial” el espacio fictivo tomó su lugar dentro de la sintaxis narrativa y logró dejar de estar subordinado al tiempo narrativo. Sin embargo esta concepción no llegaba a definir al espacio novelesco, ya que ella lo delimita dentro de las fronteras de la atemporalidad y simultaneidad (Cf. la descripción) y además, aunque con

presencia propia, seguía viéndoselo como el lugar (importante y necesario) en el que se manifestaba la acción. Es la propuesta de Bajtín, inspirada en las teorías de Einstein, la que logra ubicar al espacio fictivo, dentro de las coordenadas de la creación literaria, postulando que solo mediante el espacio, logra el tiempo hacerse visible; es “la materialización del tiempo en el espacio”. Esta, en síntesis, es la idea de “tiempo-espacio” postulada por el crítico ruso. Pero Mikhaíl Bajtín, dice que esta unidad tiempo-espacio está cargada de significado, y por tanto tiene un componente temático-evaluativo ligado a las transformaciones históricas (“temas” espaciotemporales). Así pues en la literatura se pueden encontrar espacios recurrentes a lo largo de su historia, o espacios que pueden ir cambiando su significación a lo largo de esta misma historia. Será en estos espacios donde se materialicen los tiempos fictivos.

Junto con esta concepción del espacio en la literatura, otros autores se han acercado a él y lo han trabajado desde distintas miradas: Bachelard, desde una mirada antropológica (usando textos poéticos especialmente, aunque no de manera excluyente) descubre categorías temáticas como la casa, el nido, la concha, el armario, etc.; el mismo Bajtín presenta temas espaciales recurrentes como el camino, el encuentro, el castillo, el umbral, etc.; Lotman, desde las polaridades espaciales, habla de lo de adentro, de lo de afuera, de arriba, abajo, de lo cercano y lejano, de lo infinito y lo clausurado. Estas polaridades espaciales (temas del espacio) adquieren un valor simbólico histórico porque los espacios ya no son solo el lugar topográfico de la acción, de los personajes, de los objetos y de sus funciones, sino que adquieren una significación propia dentro de los distintos momentos históricos de la literatura. En esta dirección de análisis se podría hablar de los significados que transmiten los espacios y sus polaridades temáticas, y ver, por ejemplo, en la polaridad “dentro-fuera”, que esta tiene una carga semántica que remite a lo “seguro-inseguro” (o viceversa, o aquella dada por la construcción fictiva). Este espacio que se ha llenado de significado simbólico se aparta de la mera construcción espacial entendida como un marco (*locus*) o escenario de la narración y adquiere el valor de un metalenguaje (Zubiaurre, 2000, pp. 18-22, 55-72).

Esta dimensión temática y simbólica, vista en los párrafos anteriores, no es casual, es, según Zubiaurre, fruto de una evolución del espacio en la literatura, y debe complementarse con los aspectos semiológicos y narratológicos del espacio. En esta línea teórica, el espacio, según lo define Mitterand “es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significante que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto”, que dentro del texto épico o narrativo estas categorías (componentes) son “espacio, tiempo, personajes y acción o argumento (Mitterand; Hoffman en Zubiaurre, 2000, pp. 19-21). Esta declaración y reconocimiento de las categorías del texto, como la definición del espacio, permiten la construcción de un modelo narratológico más amplio e integrador.

En este punto del desarrollo teórico cobra relevancia la postura y el intento de María del Carmen Bobes Naves, quien en su obra *Teoría general de la novela* hace una interpretación del espacio, considerado como uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa. Según esta autora, el espacio es no solo la categoría (dentro del texto literario) que permite situar a los objetos y a los personajes (con sus acciones), sino que es una “noción histórica, de tal forma que sus características y su importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias” (Bobes Naves, 1985, p. 196; Zubiaurre, 2000, p. 21). Esta idea de lo “histórico” en relación al espacio fictivo se complementa con la manera en que se llega (percibe) a este espacio, es decir, el espacio se construye mediante las percepciones, especialmente las visuales, auditivas, táctiles y olfativas. Tomando en cuenta el carácter histórico del tiempo-espacio se puede afirmar que según las épocas literarias prevalecen unos espacios, y por ello, unas percepciones determinadas. Así por ejemplo se puede notar que en la tendencia de la novela pastoril prevalecen los espacios abiertos, las riberas de los ríos; en la de la picaresca, el cambio de espacios, el viaje; en la de la novela realista, la importancia de los espacios interiores para la acción. También se aprecia, en los textos literarios, la mayor importancia que se da a las diversas sensaciones-percepciones: En los textos de Valle Inclán predominan las sensaciones acústicas (musicalidad de la prosa), en los de Gabriel Miró predominan las visuales (color y luz), a modo de ejemplo (Bobes Naves, 1985, pp. 197-204). Dentro de este contexto no se pueden pasar por alto las técnicas narrativas respecto de los sentidos o percepciones de los personajes y del narrador, desde los cuales se construyen y se

hacen presentes los diversos espacios (Cf. focalización, punto de vista), para recalcar esta relación íntima del espacio como una categoría relacional más, dentro de los elementos narrativos ya antes mencionados. Además, se puede afirmar que es la percepción, especialmente la percepción visual (mirada semántica, en palabras de Bobes Naves), la responsable de organizar subjetivamente el espacio fictivo (Bobes Naves, 1985, pp. 196-197, 213-214). Se puede decir entonces “que, en general, los espacios están presentados en la novela de una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y las subsiguientes interpretaciones de los personajes” (Bobes Naves, 1985, p. 204). Son los personajes o el narrador quienes, desde su percepción, dan este valor subjetivo al espacio. Mas la presencia del espacio fictivo (a través de la percepción, de la mirada semántica, principalmente) no solo comporta esta subjetividad, sino que también comporta su valor funcional y estructural al convertirse en una especie de engarce, que hace que la descripción se integre en el texto novelesco de forma natural y no forzada (Zubiaurre, 2000, p. 24).

Siguiendo las ideas y el desarrollo histórico-teórico de Zubiaurre se puede decir de manera sintética que el espacio novelesco ya no es entendido solamente como un marco referencial, y que este espacio tiene su importancia semiológica y estructural dentro de la sintaxis narrativa. Este espacio, muchas veces puede ser una prolongación metonímica de los personajes (mímesis), que la percepción de estos (especialmente la mirada) es el principal recurso para la descripción espacial y que por su carga semántica el espacio se trasciende a sí mismo y toma un carácter metalingüístico. Además se puede decir que esta noción de espacio es histórica, ya que cada época muestra una predilección y unas formas espaciales distintas, repetitivas, recurrentes o transgresoras frente a las valoraciones históricas (Cf. temas, polaridades). Finalmente, este espacio establece unas relaciones peculiares con las acciones, los personajes y los objetos, relaciones que tienen también los rasgos de historicidad, carga semántica-simbólica y metalingüística (2000, p. 24). A más de lo dicho y sin olvidar su aspecto metalingüístico (tematización del tiempo-espacio, en lo histórico) habría que añadir el papel que juega el lector y sus percepciones respecto del texto narrativo.

Luego de esta apretada síntesis que se ha intentado hacer respecto del espacio novelesco, es importante mencionar que la significación de este espacio puede abordarse desde tres perspectivas diferentes, es decir, dependiendo desde dónde se lo mire: en relación al autor, al lector y a los demás elementos que constituyen el relato (Bourneuf, en Zubiaurre, 2000, p.25). Estas perspectivas se harán presentes cuando se hable de las funciones del espacio, haciendo énfasis en las que se desprenden en la relación del espacio con el conjunto de elementos de la narración. La visión del espacio en relación al autor la desarrolló la Escuela de Ginebra que con sus estudios respecto del autor, produjo una interesante y sólida mirada sobre los temas literarios. En esta disertación la mirada al corpus textual, desde el espacio fictivo, se ubica solamente desde la postura relacional con los demás elementos de la sintaxis narrativa.

El espacio novelesco como categoría en relación con el lector se ubica en la problemática directa de la creación del espacio fictivo. Si bien un autor concreto es el creador de un texto narrativo, es mediante este texto como se materializan los personajes, las acciones, la narración, los tiempos y los espacios. El texto literario ha sido compuesto para que un lector lo recree. Este es el problema de la creación del universo fictivo por parte del narrador (y también de los personajes) y de la recreación de este por parte del lector; es el problema de la creación de este universo separado y autosuficiente, que tiene leyes propias de organización y dinamismo. El universo de una novela no es la reproducción pasiva de un espacio exterior, es el diseño de un espacio activo, sin referencialidad externa explícita y en total relación, por ello, con los demás elementos constitutivos de la narración. Esta creación de un universo fictivo “real”, con sus leyes y dinanismos propios crea también una distancia con el universo no ficticio y real. Por esto, el lector y el acto de leer es un extrañamiento, es un viaje hacia otro espacio y universo; “la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela” (Butor; Ortega en Zubiaurre, 2000. pp. 25-27).

En consecuencia la riqueza de la perspectiva teórica permite que la presente disertación cuente con la rigurosidad académica, la misma que ha sido enriquecida desde una lectura

atenta y especializada a fin de abordar la poética de Iván Égüez desde la mirada del espacio como elemento configurador de su escritura.

1.2. CONCEPTO DE ESPACIO

La noción de espacio, en los últimos años, ha ido transformándose y adquiriendo mayor importancia en el discurso literario; pues de considerarse como un marco de la acción ha pasado a ser el visto como propulsor del hecho narrativo junto con los otros elementos narrativos: personajes, acción, tiempo y narrador:

A partir de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez con mayor fuerza en la importancia de la categoría del espacio no sólo para el lenguaje y la antropología cultural sino, sobre todo, para el universo del arte. Cassier (1971), Bachelard (1957) y sus seguidores, Durand (1979), Genette (1966: 101-102) o Lotman (1973: 270-271) resaltan la indudable espacialización de la lengua y, sobre todo, de la imaginación creadora y del pensamiento en general. El hombre -y, muy en especial, el artista- proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio (...). En este sentido resulta innegable su capacidad simbolizadora (Garrido Domínguez, 2009, p. 737).

Es decir, el espacio ya no es visto solo como el escenario para ubicar a unos cuantos personajes que realizan una serie de acciones, en un lugar determinado, sino que este recurso se concibe desde una nueva mirada y se convierte en una realidad textual unificada de significado:

Además de un concepto el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata, pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad, aunque esto no ocurra siempre; determinados

géneros, como el relato fantástico, renuncian con relativa frecuencia al espacio realista e incluso al verosímil (Garrido Gallardo, 2009, p. 738).

El espacio, pasa a ser un elemento con-figurador y co-constructor de los demás elementos narrativos; el mismo que solo puede concebirse –en su verdadera dimensión– vinculado con el tiempo:

La indisolubilidad del tiempo y del espacio es proclamada también por Goethe –se trata aquí de un tiempo histórico que se plasma también en un espacio concreto– y reaparece en la teoría de la relatividad de Albert Einstein. De ella toma Bajtín el término metafórico de cronotopo, convirtiéndolo en un concepto básico del arte literario (Garrido Gallardo, 2009, p. 738).

Aunque el espacio fictivo es mucho más que un simple lugar (espacio físico general o particular), esta noción primera y simple de espacio ha permitido darle unas características de linealidad, superficialidad y profundidad, que ha dado sustento a un lenguaje específico para la interpretación del relato. Es así como se habla de presentación de personajes superficiales (personajes planos) o profundos (personajes redondos), de narraciones lineales, circulares o yuxtapuestas. Todas estas son miradas válidas, que permiten dar cuenta del hecho literario en su contexto de realización histórica, y que en sí mismas no llevan ningún juicio de valor, solo son una manera de decir cómo se da el hecho artístico, más no si el hecho es o no literario. Por lo tanto no se puede decir que un relato profundo sea mejor o peor que un superficial, o que un lineal supere o no a un circular (Bobes Naves, 1985, pp. 199-203).

Este espacio literario, definido como un espacio fictivo relacionado de modo natural con el tiempo, en plena relación con los personajes, acciones y su diversas funcionalidades, cargado de significado y de simbolización, y por ello metalingüístico, histórico, temático y con polaridades (oposiciones espaciales) es la lente por la que se quiere abrir la clave de lectura de los textos seleccionados del escritor Iván Égüez.

1.3. TIPOLOGÍA DEL ESPACIO

La configuración del espacio como un elemento imbricado con el tiempo y como actor entre los elementos fundamentales de la narración hace que su tipología no sea una lista cerrada, porque su tipo depende de las relaciones que se puedan establecer ad intra del texto, en su misma trama sintáctica y creativa. Una primera tipología abierta nos ofrece Antonio Garrido en su obra *El texto narrativo*:

Las dimensiones y cometidos del espacio literario son múltiples y todos ellos justifican su existencia a partir del tejido verbal que lo constituye (...). se pueden distinguir diversos tipos de espacio dentro del espacio literario: único o plural, presentado vagamente o en detalle, espacio sentido o referencial, contemplado o imaginario, protector o agresivo, de la narración y de lo narrado, espacio simbólico, del personaje o del argumento, etc. (Garrido Gallardo, 2009, p. 739; Garrido Domínguez, 1996, p. 210).

Algunos críticos establecen distinciones en lo que se refiere a los espacios de la historia y de la trama o discurso e incluso al de la narración. Respecto del primer tipo (espacios de la historia), Mieke Bal (1985, pp. 50-51) considera que los personajes y sus acciones requieren, necesariamente, ubicarse en algún lugar y, aunque no se mencione, este puede en principio deducirse e imaginarse por muy abstracto que sea el lugar imaginario. En lo que se refiere al segundo aspecto (trama o discurso), este se encuentra determinado por el nivel de focalización:

En cuanto al espacio de la trama lo más relevante es que, al igual que el material global del relato, se ve sometido a focalización y, consiguientemente, su percepción depende fundamentalmente del punto de observación elegido por el sujeto perceptor (sea el narrador o un personaje). Del mismo modo que la perspectiva del narrador puede coincidir o no con la de un personaje, soldarse a la de un agente o pasar de uno a otro, la perspectiva del espacio se asocia

estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador (Garrido Gallardo, 2009, p. 739).

En el tercer aspecto (espacio y narración-acción), se puede notar la relación de privilegio que se establece con la acción y el personaje:

En el primer caso el mayor o menor protagonismo del espacio da lugar a hablar de espacios-marco o soporte de la acción (...) y espacios que ejercen un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura.... Por otra parte, la creación novelesca ha ido acuñando con el paso del tiempo una galería relativamente abundante de situaciones estereotipadas en las que se dan de la mano el espacio y la acción narrativa: la declaración amorosa en el jardín y a la luz de la luna, la floresta como presagio de la lucha en los libros de caballerías, el castillo y la historia de fantasmas, el relato policíaco y los bajos fondos urbanos, etc. Pasando al segundo aspecto, habría que señalar que el espacio nunca es indiferente para el personaje. La más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje (Wellek y Warren en Garrido Gallardo, 2009, p. 740).

La cita anterior da cuenta de un tipo de espacio en relación con la acción dentro de la trama narrativa, y hay que añadir que el espacio nunca es indiferente al personaje. En esta relación, normalmente el espacio ha tomado una concreción tal, que ayuda a la metonimia o metáfora del personaje. “Es algo evidente en la mayoría de los relatos, pero particularmente relevante en corrientes como el Romanticismo, el Realismo y el Expresionismo artístico-literarios: el espacio refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje” (Garrido Domínguez, 1996, p. 211).

Otro tipo de espacio puede surgir de la relación que se establezca entre espacio fictivo y mundo real, por lo que podría hablarse de espacios que se han construido con un mayor o menor grado de proximidad con el mundo objetivo, es decir con mayor o menor apego al modelo de espacio referencial. Los espacios cercanos al referente objetivo se han creado en

ciertas novelas históricas y en algunos relatos realista-objetivistas (Garrido Domínguez, 1996, p. 212).

Otras construcciones no persiguen esta cercanía con el referente objetivo, solo pretenden el efecto de referencialidad para lograr la verosimilitud. “Se trata del espacio verosímil, el espacio literario por excelencia” (Garrido Domínguez, 1996, p. 212), de acuerdo con algunos autores.

En esta misma línea de estructuración espacial, habría que mencionar a las construcciones del espacio que se apartan claramente de las normas y leyes del referente objetivo. Estos espacios se construyen en los textos de ciencia ficción o fantásticos y en los del realismo mágico. La construcción de estos espacios se aparta de las normas del mundo para descubrir las de los mundos posibles (Garrido Domínguez, 1996, p. 212).

Como se mencionó al inicio de este apartado, no se puede hacer una tipología exhaustiva del espacio fictivo, porque este se encuentra en una conexión textual con todos los elementos de la narración, e incluso con el mismo lector, quien se relaciona desde la lectura con la totalidad acabada del texto.

1.4. FUNCIONES DEL ESPACIO

Desde la postura teórica que se maneja en esta disertación, queda claro el posicionamiento del espacio fictivo: este se presenta como un elemento estructural del tejido narrativo. Las acciones y los sujetos, que se implican mutuamente, son los elementos sustanciales de la narración, y estos no pueden manifestarse si no es dentro de unas relaciones tempoespaciales. Estas son las piezas medulares del relato, y solo en sus interrelaciones se pueden descubrir sus funciones, por lo que definir a una de estas piezas como la más importante, como la única que puede dar sentido u organización al relato, sería una afirmación que olvidaría la libertad creativa y su historicidad: ellas son las que pueden ir construyendo un relato, en el que se puede dar más énfasis y prioridad a alguno (o algunos) de sus elementos estructurales (Boves

Naves, 1993, p. 182); solo este hecho puede hacer que las funciones específicas de estos elementos sean diversas. Tampoco hay que olvidar, que en esta perspectiva relacional, muchas de las funciones que puedan tener estas unidades del relato, serán compartidas, no privativas de cada una de ellas.

Tomando en cuenta lo expresado, se puede decir que la función general y básica del espacio-tiempo es la de construir el marco (espaciotemporal) en el que se materializarán los personajes, acciones y objetos. Esta función, de ninguna manera quiere regresar a la definición que limitaba al espacio como un elemento ancilar de presentación del escenario del relato (Cf. Genette); esta definición si bien superada como tal no puede ser olvidada desde la perspectiva funcional del espacio-tiempo.

De la mano de esta función de “marco”, de lugar de la acción, de los personajes y de los objetos, el espacio puede funcionar como un dador de información, general y específica, dependiendo de la construcción misma del espacio, como de las relaciones que pueda establecer el lector. Así, un lugar de la acción más detallado y trabajado, puede brindar mayor ubicación e información relevante, que no un marco minimalista. Al construir una ciudad concreta y referencial, (capital o de provincia), el lector que conozca más el referente real podrá reconstruir una ubicación e información más completa y concreta (Bal, 1995, p. 103).

Cuando el espacio se tematiza al adquirir un significado (simbólico o no) que se relaciona e influencia a la fábula, deja de ser el “lugar de la acción” y funciona como “lugar de actuación”; “el hecho de que ‘esto está sucediendo aquí’ es tan importante como el ‘cómo es aquí’, el cual permite que sucedan estos acontecimientos” (Bal, 1995, p.103).

Cuando el espacio se tematiza o cuando el espacio es descrito (descripción o topografía o discurso del espacio) este adquiere una importancia frente al lector o frente al narrador (o personaje focalizador), y esto hace que el espacio cumpla una función que de alguna manera influye en la diacronía del texto, cambia el ritmo de la acción, se acentúa lo plástico y la simultaneidad e incluso, como diría Zubiaurre, es provocativo, porque las descripciones son

un preanuncio de nuevas acciones (Garrido Domínguez, 1996, p. 218; Zubiaurre, 2000, pp. 28 ss., Espacio femenino).

Independientemente de las dos funciones anteriores, el espacio puede funcionar también de forma estable o dinámica, de lugar “atrapante” o de lugar que permite la movilidad de los personajes (Bal, 1995, p. 104), y puede incluso modelar esta movilidad (lineal, circular, ascendente, infinita, etcétera).

También el espacio funciona como principio configurador de la verosimilitud, la coherencia y la cohesión del universo narrativo. La presencia de las referencias espaciales no solo ayuda, funciona como un elemento de soporte del “efecto de realidad”, sino que es un elemento de coherencia y cohesión del texto. El espacio es un soporte sólido para la verosimilitud, para el sentido del texto y para la construcción de la microestructura textual (Garrido Domínguez, 1996, pp. 215-216).

Otra es la función mimética y de construcción-definición-acompañamiento de los personajes: “La novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa” (Bobes Naves, 1985, p. 207). Aquí se descubren unas funciones metonímicas y hasta de definición de los personajes, ya que los espacios que tienen un fuerte contenido semántico informan y delimitan al personaje de un modo metonímico (Zubiaurre, 2000, p. 22; Garrido Domínguez, 1996, pp. 216-217).

Cuando el espacio se presenta de modo redundante, reiterativo, independientemente de su carga de contenido semántico, puede cumplir una función simplemente enfática (Zubiaurre, 2000, pp. 22, 23). Esta función puede interrelacionarse con las otras que en una obra literaria se hayan asignado al espacio.

Cuando el espacio se llena de significado simbólico, este de alguna manera se independiza de su función general básica (escenario) y semántica y se convierte en un metalenguaje, que dialogará de otra manera con sus pares espaciales y con los otros elementos

estructurales del relato; en este sentido se podría hablar de una función metalingüística del espacio. Los límites entre el espacio fictivo “físico” y el simbólico o temático es apenas perceptible. “Con gran facilidad el lector se olvida del escenario y de sus características puramente físicas o geográficas y no halla en él sino un segundo significado implícito: la referencia inevitable a otra realidad no presente” (Zubiaurre, 2000, p. 22). De esta forma, el papel del espacio va más allá de ser un organizador del material narrativo sino que funciona como un eje importante de configuración del universo literario dotándolo de una fuerte simbología.

Como se ha podido constatar, estas funciones del espacio-tiempo siempre se comprenden a la luz de sus relaciones con los demás elementos narrativos. Estas relaciones surgen por la manera en que se combinan y presentan (Bal, 1995, p. 104). En el siguiente apartado se abordarán las relaciones específicas de espacio y los otros elementos del texto narrativo.

1.4.1. EL ESPACIO NARRATIVO Y LOS PERSONAJES

La primera relación que se podría establecer a primera vista entre el espacio-tiempo y los personajes es la de marco-escenario. El espacio-tiempo es el escenario donde se ubican los personajes y todas sus acciones; en esta relación, que se podría llamar de un orden básico, el espacio-tiempo cumple su función más general (Zubiaurre, 2000, pp. 27-31). Aun así considerado el espacio, en el que se podría creer que los otros elementos de la narración (personajes, acciones) se presentan con “independencia” respecto del escenario, se puede descubrir, en muchas novelas, que los personajes mismos pueden aportar a la creación de espacios; así por ejemplo cuando los personajes ingresan dentro de espacios-escenarios cerrados, este ingreso puede ayudar a ver, o a entrever, otros espacios (de donde ellos vienen, o si es que salen, a donde van), (Hamon, en Zubiaurre, 2000, pp. 28, personaje-ventana). Estos personajes, de alguna manera “extranjeros” al espacio-marco, no solo pueden traer nuevos horizontes y expectativas espaciales, sino que también pueden traer ya consigo mismos un espacio-tiempo que los acompaña. Estos personajes, parafraseando a Poulet, serían no solo personajes-ventana, sino además personajes-dinámicos, en relación al tiempo espacio: Hay

personajes que en la memoria del lector siempre aparecen ligados a ese primer espacio en que se configuraron, y este los acompaña como una especie de aura; el espacio se manifiesta como un *leitmotiv*. El acto de lectura, mediante la memoria, es capaz de superponer y hacer simultáneos a varios de estos espacios-tiempo-aura. Esta potencialidad lectora contribuye a la riqueza espacial y a la capacidad expresiva de la narración (Zubiaurre, 2000, pp. 30-31).

Al ser el espacio el elemento configurador de los personajes, estos se vuelven una especie de reflejo y prolongación de los lugares en que habitan, pues este determina su forma de vida, su carácter, su estado anímico, su forma de hablar y relacionarse con los demás. En este sentido la relación del espacio-tiempo con los personajes es de metonimia o metáfora del personaje (Wellek y Warren en Garrido Domínguez, 1996, pp. 211-212, 216-217):

Los espacios se hacen símbolo de los personajes, que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto.

Ya hemos advertido que, en ocasiones, el espacio se relaciona metafóricamente y metonímicamente con los personajes que lo habitan; hemos comprobado también que la relación entre el espacio como signo y los personajes como referencias de esos signos, adquiere, a veces, valores icónicos (Bobes Naves, 1985, p. 213).

En la narrativa de Iván Éguez podemos evidenciar cómo el espacio construye a cada uno de los seres que intervienen en este vasto universo literario, pero al mismo tiempo son estos personajes quienes enriquecen el hábitat en el que se desenvuelven:

Eugenio Espejo decía que las ciudades no son las casas, las calles o las plazas, sino las gentes que las habitan. Esta percepción precursora ha estado presente en los historiadores y narradores ecuatorianos cuando han tenido que mirar ese espacio llamado ciudad, pues son los ciudadanos los que hacen la historia y es el drama cotidiano de ellos lo que se materializa en la ficción narrativa, en ese momento

mágico en que las personas se vuelven personajes y asumen su propia vida (...) conjugamos las dos visiones de la «ciudad viva», la de Fuenteovejuna que empuja la historia a través de los avatares, pérdidas, titubeos, hazañas y momentos gloriosos (...) y la ciudad íntima que modela comportamientos y maneras de ser, trasuntos en la literatura. La ciudad punzada (...) que la han recreado desde los ángulos más diversos, desde la mirada inquisidora, descubridora y, a veces, inmisericorde, hasta aquella que busca exteriorizar la problemática del hombre urbano como culpa, o al menos como complicidad de la desazón ante el porvenir de su hábitat (Égüez, 2009, p. 3).

1.4.2. EL ESPACIO NARRATIVO Y LAS ACCIONES

El espacio, en relación con las acciones, invita necesariamente a tomar en consideración dos aspectos: del lado del tiempo-espacio, la tematización, y del lado de las acciones, el movimiento de la trama. Se puede decir de modo general que el tema del movimiento o viaje se encuentra siempre, de alguna manera, en cualquier texto narrativo, y no solo en los géneros o subgéneros novelescos que tienen relación directa con él (v.gr. el relato de viaje, la novela picaresca). El tema o motivo de viaje es, de modo muy amplio, “ese movimiento, ya sea lineal o circular, que transporta al lector de una situación a otra” (Zubiaurre, 2000, p. 36) a través del cambio del entorno (modificación situacional) o del mismo movimiento del espacio-tiempo (cualquier tipo de vehículo o espacio-tiempo en movimiento).

El espacio en la narrativa se convierte, desde la perspectiva anterior, en el propulsor de todo cuanto acontece en el texto:

El argumento, pues, avanza precisamente porque cambia el entorno y son las diferentes situaciones o paisajes los que, al menos en el relato clásico y decimonónico, determinan la progresión de la trama (...). Según el lenguaje de los modelos espaciales todo nuevo acontecimiento de la trama se define como la transición de una estructura a otra (Lotman). El texto avanza de situación en

situación. Estas situaciones constituyen momentos de descanso dentro de la narración durante los cuales se revisan los acontecimientos ocurridos y se prepara el terreno para sucesos venideros (Van Holk). Van Holk introduce aquí un concepto que en el ámbito de la crítica literaria ha adquirido valor de dogma: el de la situación o nuevo entorno espacial como remanso de la acción, como interludio que sirve a la vez para reflexionar sobre los acontecimientos pasados y prepararse para sucesos venideros (...) ya que es evidente que en la novela esos lapsos presuntamente estáticos que siguen a los periodos dinámicos de la narración se rellenan fundamentalmente con pasajes descriptivos. Éstos, no obstante, y precisamente por su capacidad rememorativa y presagiadora, nunca son de verdad estáticos (...). Podemos distinguir tres tipos fundamentales de transición entre situaciones narrativas (Baak): I. La introducción de nuevos personajes en una situación. II. El ausentamiento de personajes respecto a una situación. III. Un cambio en las relaciones que, dentro de una situación dada, mantienen los personajes, o entre los personajes y su entorno (Lotman, Van Holk y Baak en Zubiaurre, 2000, pp. 35-37).

El espacio, en las tres situaciones narrativas expresadas en la cita anterior, es un elemento que ayuda a la construcción de la trama. En las dos primeras transiciones que apunta Baak, el espacio-tiempo, sobre todo si está tematizado, sirve, o bien como un elemento que delimita las fronteras, para el ingreso o la salida de los personajes, o bien como un nexo entre dos situaciones en la narración. La tercera transición muestra también la importancia del espacio, pues al cambiar los personajes de lugar, toda la composición narrativa cambia y por tanto se puede apreciar una transformación dentro del sistema de significación del texto narrativo (Zubiaurre, 2000, p. 37).

1.4.3. EL ESPACIO NARRATIVO Y EL NARRADOR

El hablar del narrador hace alusión directa al “lugar” desde dónde se narra, desde dónde se ve. El “narrador” no solo tiene una mirada o una perspectiva al narrar (o ver), sino que este

se sitúa dentro de las coordenadas de un espacio-tiempo del texto. Esta característica del narrador no hace referencia solamente a lo que la teoría literaria llama focalización (o perspectiva, o punto de vista) vista en sí misma y desconectada del espacio fictivo desde donde existe y se da.

Mieke Bal define la focalización como “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’ ” (1990, p.108). La realidad de la focalización, así definida, no puede dejar de lado el “lugar” desde donde ella se da; esto hace que las relaciones que constituyen a la focalización se enriquezcan desde la categoría del espacio-tiempo. La focalización (desde el narrador, o desde un personaje-narrador) y el espacio-tiempo se interrelacionan y de alguna manera se resignifican. Desde esta postura inter-relacional se puede compartir, enriquecida, la siguiente cita, en la que se sintetizan los elementos principales de este componente teórico:

El punto de vista es el ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en que se sitúa un narrador para contar su historia (Bourneuf y Ouellet). Esta focalización no obstante, lejos de ser una e inmóvil, admite diversas posiciones. Pouillon distingue entre “*vision avec*” [visión con], “*vision par derrière*” [visión por detrás] y “*vision du dehors*” [visión desde fuera], tres conceptos que en terminología de Genette equivalen respectivamente a “focalización interna”, “focalización cero” y “focalización externa” (...). Indudablemente, el entorno geográfico tampoco existe en forma apriorística, sino que su aparición en el texto (al igual que la de los personajes) depende de esa instancia capacitada para ver y percibir una realidad. Como es obvio, la naturaleza de esa realidad física o espacio geográfico se transformará a la vez que se modifica la perspectiva desde la cual es observada (Zubiaurre, 2000, pp. 31-34).

Desde esta postura teórica, queda clara la importancia que tienen todos los elementos narrativos, y cómo ellos, en su interrelación se van modificando y construyendo el texto; estas

categorías de la sintaxis narrativa no pueden existir de un modo “puro”, sino que se definen y configuran, en el entramado de sus dependencias relacionales y funcionales.

La “visión por detrás” o focalización cero es aquella del narrador omnisciente, que todo lo ve y lo sabe; es el narrador que se mueve con libertad entre el espacio-tiempo, el que no necesita, puertas, caminos para movilizarse, que incluso penetra y se relaciona con esos otros espacios-tiempos de la psique de los personajes. Este tipo de focalización, da la impresión de que esta omnisciencia ha creado de un modo apriorístico al espacio tiempo, pero en esta creación se juega una relación de simultaneidad y dependencia (Pouillon; Segre en Zubiaurre, 2000, pp. 31-33). La voz narrativa presenta al espacio, pero este mismo espacio le da sentido y existencia espacio-temporales a esta voz; de alguna manera esta creación simultánea los va de-finiendo, de-limitando. Esta auto y co delimitación hace que se generen grados de omnisciencia e incluso transformaciones de la misma focalización, que jueguen con su tipología.

La “visión con” o focalización interna se da en la que el narrador sabe los mismo que los personajes, o él mismo es un personaje más. Es una visión y posicionamiento tempoespacial mucho más horizontal respecto de todos los elementos narrativos. Esta visión “con”, puede ir de uno a otro personaje, lo que enriquece el mosaico de la perspectiva y la perceptiva, da al relato mayor amplitud, movilidad y permite, nuevamente, ir redefiniendo las fronteras de la focalización y su tipología. Una focalización, aparentemente interna, que cambie de un personaje a otro, de un espacio a otro, podría crear, o bien una visión cercana a la misma omnisciencia, o bien una visión externa multivariada. La “visión desde fuera” o focalización externa es aquella que pretende describir todo desde el exterior, con la carga de objetividad de un testigo. Esta movilidad, esta posibilidad de “variar de un momento a otro el personaje elegido para que veamos con él” es lo que Bajtín llama “plurivocidad” (Segre, en Zubiaurre, 2000, p. 34).

Este despliegue relacional en la sintaxis narrativa permite una narración desde diversas perspectivas (focalizaciones) propiciando que el acto de lectura sea más rico.

1.4.4. EL ESPACIO NARRATIVO Y EL TIEMPO

Se entiende al espacio-tiempo como una realidad compleja, con interrelaciones y que solo se comprende en su capacidad de ser un binomio. Esta postura se ha explicitado en cada uno de los apartados anteriores. El tiempo, de una u otra manera se materializa a través del espacio, de imágenes espaciales. Esta peculiaridad del tejido narrativo se construye precisamente en las interrelaciones con los otros elementos del texto. A través de la narración, de las acciones, del narrador, de los personajes se descubre la unidad del binomio tiempo-espacio.

Acciones, personajes, espacio y tiempo son elementos indispensables de la sintaxis narrativa; las acciones y los personajes, interrelacionados, no pueden manifestarse, si no es en un marco constituido, también por las interrelaciones del espacio y del tiempo (Bobes Naves, 1993, pp. 181-182).

CAPÍTULO II

2. EL AUTOR

Si bien es cierto, el propósito de este proyecto de investigación es acercarse al corpus textual de Iván Égüez y que sean sus obras las que hablen de él como creador (escritor); sin embargo, no se puede dejar de lado el mencionar aspectos relevantes del autor. Qué mejor manera de acercarnos a su vida e inquietudes sino a través de su propia voz:

Mi vida la he dedicado a los libros, soy lector, escritor, editor, difusor, mediador de lectura. La lectura es mi íntima batalla. Escribo desde la duda, no desde las certezas. Trato de que mi escritura sea la antípoda del lenguaje del poder (de lo académico, lo diplomático, lo publicitario, lo oficial, lo burocrático, lo obvio, lo machacado, lo indiscutible, el discurso autoritario, unipolar, que siempre usa el imperativo, que se cree la última palabra. He escrito siete novelas, una de ellas, *La Linares*, tiene 21 ediciones y una traducción al inglés. Otra, *Pájara la memoria*, trata sobre nuestra identidad porque creo que el mestizaje es la mejor forma de interculturalidad. He publicado varios libros de cuentos y varios poemarios. Y algunos ensayos sobre la lectura. Dirijo la Campaña Nacional por el Libro y la Lectura, que lleva publicados más de cinco millones y medio de libros (Égüez, 2013).

2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Iván Égüez nace en la ciudad de Quito en 1944. Se ha destacado en el ámbito literario como novelista, poeta, ensayista y editor. Su interés por las letras surge desde los primeros años de su vida estudiantil. Inicia su labor poética junto a un grupo de poetas jóvenes llamados *Los Tzántzicos*. Más tarde se integra a la revista literaria *La Bufanda del Sol* (en su

segunda época) la misma que gozó de gran prestigio a mediados del siglo XX. Mentalizador y Director de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura desde 2002.

En 1975 obtiene el premio “Aurelio Espinoza Pólit” por su novela *La Linares*. Ha sido jurado del premio Casa de las Américas que se llevó a cabo en La Habana. Gran parte de su obra se ha publicado en importantes medios nacionales y extranjeros. Gracias a su fecunda labor su nombre ha ido ganando prestigio y reconocimiento a nivel nacional e internacional.

2.2. OBRA LITERARIA

Como dice José María Pozuelo Yvancos: “Un autor tiene una firma, sí, pero lo es sobre todo por una obra, un estilo y una autobiografía que apoyan su categorización de tal (...) porque el libro es, en cierto modo, un testamento intelectual, una declaración de sus principios, de sus obsesiones y de sus máscaras” (2005, p. 214). De allí la necesidad de mencionar la vasta producción literaria del escritor.

Iván Égüez es autor de las novelas: *La Linares* -Premio Nacional "Aurelio Espinosa Pólit"- (Quito, 1975); *Pájara la memoria* (Quito, 1985); *El poder del gran Señor* (Quito, 1985); *Sonata para sordos* (Quito, 1999), *Letra para salsa con final cortante* (2005), *Imago* (2010), *Malabares en su tinta* (2011). En cuento ha publicado: *El triple salto* (Quito, 1981); *Anima pávora* (Quito, 1990); *Historias leves* (Quito, 1995); *Cuentos inocentes* (Quito, 1996); *Cuentos fantásticos* (Quito, 1997); *Cuentos gitanos* (Quito, 1997). En poesía: *Calibre catapulta* (Quito, 1969); *La arena pública y lo que era es lo-que-era* (Quito, 1972); *buscavida rifamuerte* (Quito, 1975); *Poemar* (Quito, 1981); *El olvidador* (Quito, 1992); *Libre amor* (Quito, 1999). Consta en las antologías: *Nuevos cuentistas del Ecuador* (Guayaquil, 1975); *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Bogotá, 1979); *Bajo la carpa* (Guayaquil, 1981); *Narrativa hispanoamericana 1816-1981* (México, 1983); *Quito: del arrabal a la paradoja* (Quito, 1985); *Poesía viva del Ecuador -Siglo XX-*(Quito, 1990); *Así en la tierra como en los sueños* (Quito, 1991); *Cuentos hispanoamericanos, Ecuador* (1992); *Cuento contigo* (Guayaquil, 1993); *Diez cuentistas ecuatorianos* (Quito, 1993); *Doce cuentistas ecuatorianos*

(Quito, 1995); *Veintiún cuentistas ecuatorianos* (Quito, 1996); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998); *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX* (Quito, 1999); *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (México, 2001). Varios cuentos de Égüez se han traducido a diferentes idiomas (Universidad Andina, 2001).

2.3. ESTUDIOS CRÍTICOS

A pesar de su escritura y de la extensa producción literaria no se le ha dado a Iván Égüez el lugar que le corresponde en el ámbito de las letras ecuatorianas, peor aún su lectura no ha sido promocionada hacia un público más amplio; sino más bien se ha convertido en sinónimo de lectura especializada y exclusiva o excluyente. Aspectos que se evidencian, aún más, en los escasos estudios sobre su poética y, prácticamente han convertido a *La Linares* en su única novela emblemática; lo que ha provocado que la mayoría de sus textos vivan en el anonimato. Un claro ejemplo es la última novela publicada *Malabares en su tinta* que ha pasado totalmente inadvertida para el público lector. Lamentablemente, esta situación no le sucede únicamente a Égüez, sino a gran parte de los autores ecuatorianos.

Con el propósito de tener una mirada más amplia y enriquecedora acerca de la poética del autor se recurre a los aportes de varios críticos literarios y escritores. Como es el caso de Cecilia Ansaldo, crítica y ensayista ecuatoriana, quien opina que a Iván Égüez se le debe reconocer, a más de su vocación por las letras, su trabajo de promoción cultural y su actitud de compromiso intelectual. En cuanto a su labor literaria señala que al autor le interesa recuperar el elemento picaresco para el cuento ecuatoriano; además, el personaje desarraigado, marginal, de una sensibilidad desgarrada; en ocasiones capaz de incorporar el humor a una visión trágica de la vida. También, el uso eficaz de una variedad de perspectivas narrativas crea la atmósfera adecuada para dar verosimilitud a su ficción. Así, su poética se ve alimentada por algunos recursos característicos del escritor: la enumeración descriptiva, la hipérbole sobre lo cotidiano, la captación del “espíritu” de la ciudad en sectores y costumbres, la ironía tragicómica con que se resuelven las relaciones humanas. Por todo lo anterior considera a Iván Égüez como un escritor que domina el arte de narrar (Ansaldo, 1983, pp. 57-

58).

El escritor Raúl Pérez Torres afirma que esta vocación literaria de Égüez requiere de mayor análisis y difusión, pues en la obra del autor lo cotidiano y aparentemente insignificante se llena de significado: los transeúntes, una mujer en un parque, la actitud frente a un niño, las palabras mensajeras de nuevos significados. Por otro lado, su narrativa refleja la necesidad de sentir la ciudad, de redescubrir y amarla, de ahondar en sus raíces históricas, la urgencia de respuestas (de dónde venimos, a dónde vamos), síntoma de los nuevos cánones literarios de su época: “Así veremos a Iván Égüez (*La Linares, Pájara la memoria*) fantaseando irónicamente en sus conventos y cúpulas, dándole al personaje cotidiano un carácter épico, atacando el lenguaje, llenándolo de aliento, volviendo a crearlo, encarnándolo” (2009, p. 21).

Con respecto a la narrativa de Iván Égüez, el poeta y pintor español Fernando Sabido Sánchez se hace eco de las palabras de Raúl Vallejo, al referirse a la presencia del lenguaje poético en sus textos con características barrocas y la presencia del humor como ingrediente de la picaresca. Además, se suma a Hernán Rodríguez Castelo al señalar que su poesía es directa y simple como la piedra que el niño lanza con la honda de fabricación casera: con la voluntad de herir, y denunciar, recurriendo a la hipérbole, ironía, sarcasmo... (2012, párr. 1).

De esta manera se han recogido brevemente varias de las voces que coinciden en que la obra de Iván Égüez se inscribe, por derecho propio, en la “nueva narrativa ecuatoriana” (conjunto de obras que se dieron a conocer entre los sesenta hasta los ochenta) y que, además, insisten en la importancia de difundir su discurso literario, por la riqueza y variedad de estrategias narrativas (manipulación cíclica del tiempo –matiz mítico–, presencia del humor y el sarcasmo con el propósito de desacralizar los estamentos de poder y la percepción de la historia). Conocer a un autor y su universo literario no es limitarse a relacionar el nombre de este con una sola de sus obras literarias, como ha ocurrido con la novela ganadora del Premio Aurelio Espinosa Pólit (*La Linares*, leída de manera “accidentada” como parte del pensum escolar). Esto sucede con varios de los escritores ecuatorianos.

2.4. SU POÉTICA

El autor cuenta con una vasta obra literaria que ha sido cultivada desde un manejo preciso y austero del lenguaje; en su escritura ronda lo barroco y la problemática de la existencia humana, vista con tintes de humor e ironía. Además, su universo poético se configura a partir del tratamiento fragmentario del tiempo y del espacio. De allí que sus protagonistas sean seres marginales que están condenados al fracaso (físico, psicológico, moral, social...). Por otro lado, se consigue que el narrador ya no posea esa mirada que abarca y conoce todo sino que vaya “prácticamente” de la mano del lector armando esa especie de rompecabezas que se le ha entregado y, que a partir de una diversidad de perspectivas, debe el mundo de ficción en el que se desenvuelve.

Lamentablemente, por el tiempo y las características de la investigación es imposible abarcar con toda la poética del autor. Por lo que hemos seleccionado tres de sus obras que por sus características consideramos representativas de su universo narrativo: *La Linares, Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor*.

2.5. EN TORNO AL CORPUS TEXTUAL

El acercamiento a la poética de Iván Égüez se lo ha realizado a través del análisis de sus novelas: *La Linares, Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor* por considerar que constituyen sus novelas más representativas y en ellas se encuentran consolidadas las características más significativas de su escritura y las estrategias que utiliza para configurar su poética a partir del espacio en su ficción.

La Linares, como ya se mencionó, es una de las obras más leídas del autor, en ella se cuenta la vida de la protagonista a través del susurro de varias voces narrativas, las mismas que emergen desde el rumor y el chisme convirtiendo a María Linares en la mujer fatal (especie de mito y de leyenda); dama de extremada belleza con un pasado oscuro que, gracias a sus encantos y a sus admiradores, goza de privilegios en la ciudad; provoca odios, pasiones,

habladurías y rechazo de los otros personajes de la historia, quienes se desplazan en ambientes impregnados de significación y de alusiones históricas, políticas y sociales del país y, especialmente de esa mojigatería del Quito conventual. Esta novela obtuvo el Premio Aurelio Espinosa Pólit en 1975.

Pájara la memoria se publica en 1996 y por la consistencia de su escritura se gana, enseguida, un espacio en el ámbito literario y se ubica dentro de la novela histórica que se propone entablar, desde la ficción, un diálogo con los discursos historiográficos, pero desde una mirada popular y cotidiana. Así los lectores guiados de la mano de un personaje alcohólico y decadente, recorreremos diversas etapas históricas del país. En esta novela enfoca cómo el eterno retorno, cíclico y cambiante configura a sus personajes como arquetipos míticos y le da una estructura circular a su narrativa (Velasco, 2007, pp. 9-13).

Por otro lado, vale anotar cómo la novela empieza a establecer la casa como laberinto microcósmico, en uno de los «primeros» fragmentos de la narración: «... el grito [de Orofrisia] se ha repetido como eco a través de los patios, de los múltiples corredores y pasadizos, de las docenas de habitaciones y recovecos, ya que el caserón es grande por fuera y apretado por dentro» (Rocinante, 2009, p. 27). Fragmento que resalta cómo el espacio es el eje configurador del universo poético de Iván Égüez.

En 1985 se publica *El poder del gran Señor* novela en que se refleja la inestabilidad política, económica y social que vive el país; circunstancias que sirven de pretexto para que sea su escritura quien cobre vida a lo largo de cada una de las páginas. Así, su narrador –un crucifijo- será quien nos cuente las intimidades de cada uno de los personajes y el ambiente en que viven:

Mas ahora me interesa contar cómo fui a dar en ese pulguero, cuáles fueron las circunstancias de mi hallazgo y restauración, todas las intimidades que escuché a fieles e infieles, la promoción que hicieron de mi imagen hasta alcanzar el mayor de los éxitos en la historia de Villaltar y la pasión de una pareja de jóvenes que renegaban de todo, menos del amor (Égüez, 1987, p. 97).

Finalmente, debemos mencionar –a pesar de que no forma parte de nuestro corpus textual– su última novela *Malabares en su tinta* por su calidad literaria y las críticas que ha recibido:

Malabares en su tinta es un juego interminable de palabras y de sentidos, de pasadizos de la historia y de superposiciones del absurdo de toda temporalidad humana. Los rigores subyacen precisamente en aquello que narra la vida de muchos y de nadie. De los alcances que asumen varios cortes arrastrados a los hitos o gritos de lo que usualmente conocemos como sucesos históricos relevantes y que pueden ser, en efecto, y en la figuración de Iván Égüez, una metáfora local de la compasión humana (Murillo Ruiz, 2013, párr. 2).

Una vez más se insiste en que leer un espacio es entender cómo este determina en cada uno de los personajes su forma de habitar, de relacionarse, de hablar, de enfrentar y posesionarse en este universo de ficción.

CAPÍTULO III

3. CORPUS TEXTUAL

Antes de conocerla a usted, conocí la casa donde nació.

(Égüez, 1976, p. 13)

Se abordarán los textos *La Linares*, *Pájara la memoria* y *El poder del gran Señor* de Iván Égüez para describir su estilo creador (poética) desde el manejo del espacio fictivo, como una clave de acceso (lectura) de sentido en estos textos concretos, pero que puede servir a modo de lentes para releer (redescubrir) el resto de la narrativa de este autor. Estas tres, son las primeras novelas de Égüez y conocer esta casa-espacio primero, puede abrir posibilidades de sentido a su subsiguiente obra.

3.1. LA LINARES

3.1.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos

Sin llegar a ser un texto con una estructura plenamente circular, desde la mirada del espacio, como la de *Pájara la memoria*, el texto de esta novela nos presenta una correlación clara entre el principio y el final del relato. El principio nos anuncia el final, desde y para la voz narrativa, que coincide en ser la misma. El inicio del final de la novela utiliza las primeras frases del párrafo uno y del octavo, que son los que comienzan la novela: “Dije usted pasará a inmortal y dije nunca imaginé que al cabo de tantos años de haber oído hablar de usted yo llegue a conocerla en la forma que la he conocido” (Égüez, 1976, p. 141):

Usted pasará a inmortal al menos entre los cuatro gatos que hemos terminado merodeando y memorando su vida, María Linares (...) Nunca imaginé que al cabo de los años y años de oír hablar de usted, de haber conocido la casa de museo donde vivió, de haberla visto en la calle abriendo flancos como una reina, yo haya

llegado a conocerla de la forma que la he conocido (Égüez, 1976, pp. 11, 18).

Esta apertura-cierre, al inicio y al final brinda, para este propósito, tres datos importantes: personaje, voz-acción y espacio. Como en un Big Bang sin tiempo, aquí se encierran los elementos básicos y claves de esta construcción, universo, textual. La Linares (personaje) se construye desde varias voces y, sobre todo, desde un espacio concreto, delimitado. Las primeras referencias espaciales concretas que se presentan en estos dos estadios del relato hacen alusión a un espacio, cargado de una clara significación de lo antiguo, de lo pasado: El narrador antes de conocer a la Linares conoce la casa de ella, y esta casa, de un modo “increíble” tiene “la disposición de museo” (Égüez, 1976, p. 13); en el penúltimo párrafo el narrador alude a la Linares como “un abandonado castillo donde todo hablaba de una perdida época” (Égüez, 1976, p. 142). Así, este espacio nos presenta lo antiguo, lo que se guarda en un museo, por pasado, o incluso extraño o único, de la misma manera que se construye este personaje femenino en el tejido textual de la novela. Se podría incluso decir, que al final del relato, el espacio coincide con el personaje; es él (el personaje) el que lo (espacio) encarna, en donde se puede apreciar esta función metonímica que se da entre estos dos elementos narrativos.

María Linares se va dibujando sobre un lienzo ciudadano de límites cercanos (el Quito del centro), adquiriendo los colores y la forma, muy típicas, de las laderas del Pichincha (ese zurcido de parches, imagen de siembras diversas, que le dan unidad en la diversidad). María Linares, como el Pichincha, se configura y configura a la habitada ciudad capital. El texto de *La Linares* se articula, de un modo especial en el espacio del Quito de nuestros abuelos, de ese Quito que era, de alguna manera, autosuficiente en su casco colonial, de ese Quito ciudad chica, con sus soles y bemoles:

Sin embargo, las parejas por ejemplo, antes de besarse hablan de la Linares, buscan el ciprés matorraloso y espeso para referir hazañas suyas como quien saca un amuleto de la boca. Las tías buscan el costurero para hablar de usted y la nombran a mitades, utilizan cierto código, fórmulas y sobreentendidos que de tanto

esconderla más bien la familiarizan (Égüez, 1976, p.12).

Son importantes, las casas del centro, la casa de la presidencia, las calles, los patios interiores, la radio, el periódico, la sala de las casas, la Iglesia, la Alameda, el Ejido, calles cines, salones, plazas. Y en estos espacios sus personajes, que habitan, hablan, viven: el sastre, los vecinos, los políticos, los curas y religiosos, los poderosos, los comerciantes, el extranjero, el presidente. Los espacios más exteriores solo sirven para dibujar mejor a ese espacio central (Ambato, Guayaquil, haciendas). Todos estos elementos dan cuenta de una construcción espacial de una ciudad con los rasgos antiguos, coloniales, del centro histórico. Varios son los ejemplos de estas aseveraciones:

En las calles, en los cines, en los salones y en las plazas, todos al verla decían que sus vestidos eran confeccionados en París, otros aseguraban que el modisto que cosía para usted era un ruso blanco que después de hacer ahorcar a todos sus sirvientes logró escapar con la ayuda de Dios hasta América en un baúl lleno de joyas e íconos medievales, que el ruso zarista se enamoró tanto de usted que le prometió gastar todo el dinero en las más suaves sedas y en los más finos tafetanes para diseñarle él mismo sus vestidos, que él traía para usted el encaje de bolillo de Brujas, el gro de Tours, la muselina más almocárabe, el bocací más entrefino, el paño y el alepín más abatanados y enfurtidos, la randa con orifrés, el esterlín sin orillo, la greca en azimut, las guirnaldas palominas, los entredoses volanderos, los aterciopelados festones y los besantes con perlas (Égüez, 1976, pp. 15, 16).

Podemos ver cómo la creación de la Linares surge desde los espacios y las voces comunes (comerciantes, monjas), acompañados con estas descripciones barrocas y con esta carga hiperbólica en torno a ella (París, Roma o Londres):

Publicistas de las Monjas de la Perpetuidad 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, le otorgaban el derecho a

estrenarlos y enviaban luego a las vitrinas de París, Roma o Londres (Égüez, 1976, p. 16).

El personaje de la Linares se encuentra entre dos aguas en lo referente a lo espacial: los espacios más propios del Quito del Centro Histórico y los espacios extranjeros. Los primeros (calles, cines, salones, plazas, parques, conventos, negocios) la configuran como parte de ese Quito pasado; tan parte que hasta el nombre “María Linares” comenzó a tejerse y escribirse en ciertos productos y negocios: “Los comerciantes comenzaron a aludir su nombre en los rótulos de sus negocios, en la etiqueta de sus productos o en la reata de sus telas” (Égüez, 1976, p. 16). Los segundos (París, Brujas, Tours, Roma, Londres) le dan ese aire de distinción, ese tono cosmopolita, que por ello la hace extraña (extranjera), envidiable y criticable y transgresora:

(...) la que baila con antifaz, la que tenía una cama redonda y echaba en las sábanas pistilo molido de cartucho para que los clientes se vayan contentos con rascabonito y nomeolvides, la que lavaba a sus hombres con aguas de lo llovido, la que amarraba los retratos y los punzaba con alfileres de cabeza negra (Égüez, 1976, p. 16-17).

Esta realidad ambivalente, de pertenencia y extranjería, de aprecio y envidia, de aprecio y crítica se complementa con un lenguaje hiperbólico desde los espacios ciudadanos. Esto se puede ejemplificar en lo ocurrido en el Ejido de la ciudad; ella, la “ciudad”, llegó a tener algo tangible de la Linares: una foto, borrosa pero foto al fin:

Había escuchado de labios de mis propios padres la historia del ahorcado de El Ejido, en cuya mano crispada se encontró una foto suya aparentemente tomada a escondidas. Borrosa y todo el periódico la reprodujo a cuatro columnas (...). Su foto opacó el misterio de la muerte. Nadie hablaba del ahorcado sino de usted, de su figura esbelta, envuelta hasta los tobillos en una desabillé que, aunque larga y alforzada, estaba visto que bajo ella usted reposaba desnuda (Égüez, 1976, p. 17).

A más del espacio citadino (El Ejido) es interesante fijarse en el espacio subjetivo donde se encuentra la Linares (la foto): lo privado y lo público. La foto de la Linares se encuentra en la mano crispada del fotógrafo ahorcado y de esa mano pasa, a través de la prensa escrita, a estar en las manos de los ciudadanos; esto es lo único de ella que los ciudadanos habían logrado tener, “aunque para media humanidad” ella “era más pública que la pila de la plaza pública” (Égüez, 1976, p. 17). Se puede apreciar cómo, desde el espacio, se sigue construyendo esta polaridad en torno al personaje principal de la novela, lo inasible, con la posesión plena, lo único (aunque sea borroso), con la desnudez total (aunque sea bajo la ropa). Esta construcción del personaje, que desde esta mirada parte del espacio, sigue el camino de lo no seguro, de lo que se imagina, de lo que se reconstruye a través de una imagen borrosa, de lo que se sueña bajo la ropa. Esta imaginación y este sueño se van materializando en el espacio y en el tiempo narrativo mediante las voces de los personajes y del narrador.

La casa de la Linares, es como las casas del centro, llenas de historias, fantasmas y aparecidos y religiosidad. Es ahí donde se habita y se desenvuelve la vida, el día y la noche; mas no es solo un marco funcional sino que de alguna manera acompaña desde niña a la protagonista, y por ello la va nutriendo y configurando hasta convertirse en una metonimia de ella. Se percibe, en esta interrelación de espacio (casa) acciones (lo que se come, se duerme, se reza...) y personaje (Linares), la realidad esotérica de la construcción del personaje, que se sitúa ya entre polaridades (el Bien y el Diablo, alas y trinchas, cuentos de aparecidos y vidas de santos):

En esa casa vivía entre fantasmas, duendes, aparecidos, entundadas y almas de muertos que venían a recoger los pasos. De niña comía los camotes y tomaba las sopas únicamente para que la Mano de Muerto no asome detrás de las vidrieras del gabinete o para que la Calabaza Negra deje de mirarla desde la albardilla de la tapia. A la noche antes de acostarle, mientras le ponían una camisola bordada en bastidor de palisandro o mientras le daban pedilubios de alcanfor para enmendar sus pasos por el Bien, solían relatarle vidas de santos e historias ejemplares y

hacían le rezar para que el Ángel Guardián venza con sus alas doradas al Diablo de quemantes trinches (Égüez, 1976, pp. 93, 94).

En esta casa, al principio la única con puerta de color añil, se organizaban veladas, se vivía la vida. Es interesante notar los matices hiperbólicos de lo que ocurre alrededor de la Linares; ella es la causante de amores, desastres, de ordenanzas municipales. En esta cita se puede prestar especial atención al espacio “puerta”. La puerta es aquel umbral que permite o no el acceso, que abre o cierra posibilidades, que da o niega, es aquello que pone un límite, que necesita ser abierto, que da acceso a otros espacios (los de dentro y los de fuera). Más aún, esta puerta era, en un primer tiempo, la “única”, la “única azul”. En este sentido, había solo una posibilidad de acceso, de espacio para lo que ocurría tras esa puerta, para quienes se juntaban bajo el techo que ella custodiaba. Otra vez se puede percibir la polaridad entre lo difícil y lo fácil (entre la difícil y la fácil, se podría decir en relación a la construcción del personaje), lo privado y lo público. Alguna ordenanza, luego, llevaría esta exclusividad al ámbito de todos y todas las casas. Se decía “única puerta azul”. Falta comentar esta cualidad del espacio “puerta”. Esta puerta azul, puede remitir a la idea de esa frontera que juega un papel especial entre dos lugares, más aún si esta se inscribe dentro de la cultura judeocristiana de occidente. Parecerían términos equivalentes “puerta azul” , “puertas del cielo”. Detrás de estas puertas, ¿qué se halla? ¿el cielo directamente o el mítico purgatorio (precielo) cristiano o el mismo infierno (no-lugar judío)? Esa casa que habita la Linares y sus contertulios, ¿es el cielo azul, o azul es solo la puerta que lleva al infierno o al purgatorio? (dicho de otra manera). ¿O toda esta realidad espacial se encuentra antes del umbral, en la ciudad misma? No hay respuestas solo preguntas, que colaboran con esta construcción del personaje, desde lo borroso, desde las voces y los espacios polarizados. Y la misma puerta, vista como umbral tiene la posibilidad de atrapar, de dejar a alguien o a algo entre dos espacios, entre dos mundos posibles. Se ha visto que el personaje principal se encuentra configurado entre dos espacios, de certezas y rumores, de vestidos y desnudeces, de deseo y posesión. Incluso cuando se deja el espacio del umbral, se llega al otro espacio, a la otra ciudad (¿la eterna?), a la perdida y lejana ciudad que está borrosa y escondida (...) (Égüez, 1976, p. 142, la muerte):

Conocí al Doctor Parches, quien de puro simpático y regio para el baile llegó a ser Alcalde de la ciudad. El me presentó al gringo Esmid. Es el gringo más portado y más lanza que yo haya visto. En su tierra había sido panadero y aquí se hizo pasar por ingeniero y consiguió la orden para hacer el alcantarillado y la red de agua potable de toda la ciudad. Se hizo millonario en pocos años, poniendo a veces los mismos tubos viejos de antes. Era íntimo amigo del Doctor Parches y del Presi. Con ellos y el Cuete García armábamos unas inolvidables veladas en mi casa blanca con puertas y balcones azules, en ese tiempo la única casa con azul añil, hasta que al Alcalde se le ocurrió una Ordenanza Municipal por la que se obligaba a pintar las casas de la ciudad igual a la mía (Égüez, 1976, p. 112).

En la vivienda de la Linares, pero al aire libre se encuentra la huerta de la casa, en donde se cultivaban las típicas yerbas para aguas de viejas, y otra vez la narración de este hecho regular se pormenoriza y exagera. Esta construcción espacial engloba varios de los elementos presentados en el marco teórico, de un modo especial los aportes de Bobes Naves y Garrido Domínguez (percepción y construcción de los espacios). A más de cumplir la función de marco referencial, a primera vista podía ser un escenario típico (*locus amoenus*), un huerto bucólico que recuerda la naturaleza y el campo, sin embargo no lo es: es el espacio de una huerta que contiene todos los encantos de la herbolaria y sus efectos (acciones) consiguientes (hechizos, leyendas, perfumes, sagrado, narcótico, vomitivo, diurético, lustral, sudoríparo...); es un espacio opuesto al bucólico, es un nuevo *locus* que incluso tiene habitantes que han llegado desde tierras lejanas, habitantes difíciles y celosos. La construcción de este espacio se da a través de los sentidos (colores, aromas, sabores, texturas, memoria –saberes empírico-legendarios–) en un despliegue descriptivo amplio. Finalmente este espacio se da por y alimenta la construcción del personaje principal. Es la Linares, quien por su mano logra que vivan las plantas lejanas, legendarias, difíciles y celosas, y es por ellas que la Linares es capaz de utilizarlas en todo su esplendor de posibilidades; ella se conforma también como legendaria, mítica, difícil (metonímico). Se puede percibir nuevamente esta polaridad de espacios y de construcción sobre la que se va delimitando el personaje principal:

En la huerta se cultivaban las más variadas hierbas y plantas medicinales, muchas que fueron obsequiadas desde lejanas tierras, prendiendo con fortuna hasta las más difíciles y celosas gracias a la mano prodigiosa de La Linares. Plantadas al tresbolillo, ahí se daban las legendaria mandrágora, el sagrado muérdago, el hechizador chamico, el narcotizante y nauseabundo beleño, la doradilla para hacer orinar, el del depurativo marrubio, el ruibarbo para purgar, la borraja para sudar, la nuez vómica, el asa fétida, la antiespasmódica ipecacuana, , el carminativo eneldo para el flato, el perfumado heliotropo, el venenoso rejalgar, el vedegambre para curar estornudos y la árnica para hacer estornudar, la menta que impotenciaba y la guayusa que encendía y fertilizaba, el toronjil y la valeriana para los nervios, el caballo chupa para las escaldaduras, el cedrón para antes de rezar, la manzanilla para el estómago, la mejorana para amedrentar las recalenturas, el matico para curarse en salud, el azándar, el servato, la saragatona, la yerba buena, la yerba luisa, la yerba impía, la yerba mora, la yerba de las coyunturas, la lengua de vaca, la atzera, el helenio, la celedonia, el esquenanto, el llantén, la verbena, la altamisa, el hinojo, el canónigo, el orégano, el corazoncillo, el mastranzo, el poleo, el cólquico, la salvia, el anís del país y el anís estrellado. Y como un claustro de olor, el ensimismado floripondio con sus blancas campánulas colgando evasivas más allá de las dolencias, emborrachando él a las ovinas moscas que le zumbaban en sumarísima derrota (Égüez, 1976, pp. 89-90).

La Linares vivió en dos casas del centro de Quito, la primera fue como una fortaleza que la defendía de los decires de la gente. Cambió de casa luego del terremoto de Ambato. Los espacios se convierten en parte de la vida, son defensas, lugares donde su urden planes, donde se convive; ellos configuran el entorno del espacio más grande, la ciudad:

Seguir en la casa blanca con añil significaba vivir rodeada de inquilinos amables y niños alegres. Ese vecindario era una muralla que me guarnecía de los comentarios que empezaron a llover sobre mi persona, de las pasiones que desataba, del puritanismo, la galantería siempre resbalosa y arrastrada como cáscara, el chantaje,

la leyenda.

En esa casa viví hasta los veintisiete años, en ella se han decidido nombramientos y cuartelazos, alianzas y candidatos a ganar, apuestas y tratados a cobrar, cosechas y ministerios al partir. Después del terremoto de las Flores me sobrecogió el pánico en pensar que podía repetirse en Quito y en la casa blanca con añil: Entonces pasé a vivir en esta otra, como de chocolate, con los techos empinados, casi verticales, con madre selvas y bugambillas en la tapia y una chimenea que enciende Papá Joaquín cada año el día de los inocentes en memoria de Herodes. Me gusta la música suave, especialmente la cantada por mujeres. Mi debilidad son las flores (Égüez, 1976, pp. 114-115).

La primera descripción de la Linares, como texto y como personaje va descosiendo ya el tipo de puntada con que está trabajado el discurso narrativo. Las descripciones (de espacios, objetos o personajes) son muy adjetivados y tienen ese aire barroco, que sin embargo, no llega a saturar la intención descriptiva. Estas delimitaciones siempre van a estar en el umbral de lo incierto (de lo que sube por debajo de la falda), de lo no visto plenamente y solo imaginado, es decir, que terminan perdiéndose esos mismos límites y demarcaciones. Además esta descripción-imagen del personaje (atuendo) lo ubica en dos espacios diversos y de alguna manera transgresores y lejanos: en espacio moral (mujer fatal) y un espacio de moda foránea (París, Roma...):

En los comentarios a través de los años la gente le ha puesto un sombrero de mujer fatal (de esos con velo y mosquitos hasta la mitad de la cara seguramente), le han puesto media nylon con línea oscura atrás y han hecho de esa línea zigzagueante, lúgubre y trepadora la imagen más lograda de su vida (Égüez, 1976, pp. 11-12).

De María Linares *han hecho* una imagen, la han construido, pero ella, también construye o reconstruye a quienes la edifican. Esta posibilidad de construcción del personaje principal-mujer (y protagonista) devela también una ruptura del espacio que significativa y simbólicamente se había asignado a lo femenino, dentro de un ambiente más patriarcal:

Si alguna vieja avara decía que su marido me hacía sendos regalos y aupaba mis caprichos yo me empecinaba en el marido hasta dejarlo en la quiebra. Me di por pasear en las narices de los que condenaban alguna relación mía. Si las cofrades del Buen Suceso rezaban por la salvación de mi alma, me gustaba ir en persona a oír las oraciones que daban por mí y por mi acompañante de turno, al que llevaba conmigo adelante como salchicha faldero. Era una especie de revancha, pero nada personal. Incluso las cofrades me caían bien, con sus ojillos tan astutos, sus lenguas de tornillo, sus mantas ceñidas con alfileres grandes de cabeza negra, sus pasitos escaldados, sus cuerpos de signos de interrogación preguntando cosas por sí solos. Parecen cacatúas con patines o garruchas en los pies. Me rechazaban y me admiraban a la vez. Me escudriñaba 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' (Égüez, 1976, p.114).

La primera descripción del espacio de la Linares confirma este manejo descriptivo, barroco pero manejado sin la soltura que se muestra en *Pájara la memoria*. A más de la técnica descriptiva se puede ver que la presentación de este primer espacio es precisamente el de la casa, y es un preludio de la misma construcción del personaje. Como se ha visto, dentro de la función metonímica del espacio, el construido en este texto se presenta como un lugar antiguo (de museo), con colores no sólidos (pintarrajeados), con habitaciones que se comunican, con muchas divisiones, grande (galpón), con apariencias complicadas, con elementos innecesarios para lo estructural, pero sí para el goce. Todo este espacio es una pista y clave de cómo se irá presentando también el personaje principal a través de la novela. El espacio en esta novela no es un lugar neutro, está cargado de significado y simbolismo, que se va definiendo durante el desarrollo del entramado textual. Y también aparece junto con el narrador (aunque en segundo lugar) el sastre: los dos hombres de la vida de la Linares que serán descritos por el viejo curandero de la costa, únicos en el conocimiento de ella:

Antes de conocerla a usted conocí la casa donde nació. Es increíble la disposición de museo que hasta hoy tiene, la fachada pintarrajeada de azules y la comunicación entre los cuartos como si tratárase de un galpón enorme dividido por biombos, aparentados arcos de medio punto y estucadas archivoltas, encadenados por inoficiosos arbotantes útiles tan solo para el requilorio y la gula. En el zaguán de esa casa conocí al sastre que desde hace treinta o cuarenta años antes de que usted naciera toma sol ahí en esa silla vienesa con asiento de esterilla (Égüez, 1976, pp. 13-14).

Como se ha visto, el espacio ha ido acompañando, y de alguna manera modelando a estos personajes ciudadanos, en algunos casos las paredes, las puertas, ayudan en la creación de ciertas “estampas quiteñas”, por decirlo de alguna manera, como el caso del Canónigo Moscoso, que fue en busca de lana y salió sin poncho (Cf. Égüez 1976, pp. 122-130). En esta microconstrucción, que comienza en los almacenes de los turcos (típicamente de telas), sigue por el despacho del Señor Cardenal, continúa en los lugares de reunión de las Damas pro caridad y termina ante las paredes-fortaleza y ocurrencia de la casa y de la Linares:

Una tranquila madrugada las cuatro campanadas de la Catedral fueron reemplazadas por discretas piedrecillas que se alzaron como gorriones a picotear el balcón de La Linares: era el Canónigo Moscoso metido en un largo poncho y con sombrero de civil. Desde la acera puso las manos al cielo y rogó ser admitido. La Linares devolvió las señas diciéndole que aguarde. Al rato abrió la puerta del balcón y deslizó por éste una cuerda de cáñamo. Que no, le dijo el Canónigo siempre en señas. Que le abra la puerta, que le bote las llaves. Pero ella inflexible atrás del vidrio negaba con su índice el pedido. El-siguiendo en mimo- decía que la cuerda es débil, que no resistiría. Pero ella, con la solemnidad de una oficiante, movía afirmativamente la cabeza dándole a entender que la cuerda era de probada resistencia. El Canónigo, aunque amagó sin fe, se apercibió de lo alcanzable de la empresa. La Linares le hizo entender que le estorbaría el poncho en la escalada, entonces el Canónigo se quitó y lo envió en la cuerda como un anticipo. Y quedó

deplorable: no llevaba sotana ni pantalones. Llevaba calzoncillos largos, botines y un raro indumento que el alba mortecina impedía saber si se trataba de una camisa de noche o de una apurada sobrepelliz. Todo esto, más la rubicundez hierática bajo el sombrero alón de recoger mangos, aseguraba el más gracioso espectáculo. Apoyando los pies en la pared comenzó a trepar, mas cuando estuvo a media altura, a La Linares se le vino rascarse una comezón con la mano que sujetaba la reenvuelta sogá en la baranda del balcón, y ésta, con el Canónigo Moscoso al otro extremo comenzó a irse como de un carrete ante el asombro del lucero matineró. Un golpe tosco, de estrellado costal de huesos, sonó en la lisa vereda. Gracias a Dios el eclesiástico no se rompió el espinazo –tan grato a las genuflexiones y reverencias que habían auspiciado su canongía– pero se puede decir que rasgó sus vestiduras. Al tiempo que Monseñor se enderezaba entre masajes y disimulos, comenzaron a prenderse algunas ventanas de vecinos.

El Regular comenzó a desesperar.

-Abrid la puerta, os lo suplico.

-Es imposible, yo no tengo las llaves.

-Intente levitar, a veces surte.

-Señora, no os burléis.

-No veo otra solución Reverencia.

-Favorecedme, decid qué puedo hacer.

-No veo otra solución Reverencia.

-No me identifiquéis, no me tratéis así.

-¿Cómo desea que lo nombre?

-Señora, por Dios, botad mi poncho al menos.

No se lo daré hasta que me diga el objeto de su visita a estas horas.

-Sed razonable, deberías comprender. . .

-No tengo la menor idea Monseñor.

-(Virgo Prudentísima, que hago?) Venía a participar un milagro.

-Y pensaba que mi balcón era pulpito?

-No, es que se trataba de un milagro... personal.

-Ah ya, recordó con buena salud Su Reverencia? ji, ji, ji.

-Si señora, con la salud del borrico si deseáis, pero favoreced al punto mi circunstancia.

-Entonces si no desea subir por la cuerda súbase por la salud del borrico,

-¡Ah tirana!

-Ahí va el poncho, Su Fortaleza.

Se apresuró a tomarlo y echándose sobre su cabeza buscó afanosa y desesperadamente la abertura que no había. Ahí enredado y confundido forcejeó inútilmente unos minutos.

-Señora, me habéis lanzado una cobija y no mi poncho, dijo sobresaltado.

-Perdone Monseñor, no fue mi intención enredarlo.

-¡Mi poncho señora!

-Mi cobija Monseñor

Se ha dejado completa esta “estampa quiteña” en su final; en primer lugar, para señalarla como ejemplo de las que se presentan dentro de esta novela, y además, para poder ver de un modo directo la relación que tiene el espacio con los personajes y con la acción. El espacio en esta cita tiene muchos matices. Se puede ver que en un primer momento es un espacio oscuro, de penumbra (se presenta en la madrugada capitalina) y que luego se irá iluminando un poco, por la luces que se prenden tras la ventanas. Se da pues un juego entre lo escondido (oscuro) y lo que no se quiere descubrir (aquí la importancia de las luces que se prenden) provocando una tensión humorística. Este espacio es el de la calle-vereda (exterior) y el del interior de las casas todavía en penumbra; el primero quiere irrumpir en el segundo; el personaje del canónigo desea entrar en la penumbra de la casa y abandonar (rogando) la acera. Tras los balcones, las ventanas se convierten o en la posibilidad de ser descubierto en su deseo, o de ser aceptado junto a la Linares. Finalmente estos espacios no llegan a cumplir su función de umbral, de paso de una acción a otra, de un personaje que ingresa a un nuevo lugar. Las ventanas se convierten en umbrales que no permiten el paso, sino que descubren las intenciones de los personajes: la ausencia de la sotana, y la picardía de la dama. El juego de los personajes, las acciones y los espacios se conjugan en una parodia: el personaje sin poncho

no se encuentra bajo la protección del interior de la casa y cercano al aposento y cama de la Linares; la cama de la Linares no es el espacio donde *concluye* la estampa, pero un objeto de ella (la cobija) es el que termina en la calle intentando cubrir el castillo desnudo del canónigo. Este juego de interrelaciones entre los elementos narrativos se va repitiendo y como se ha visto, es muy decidir el papel del espacio en este tejido textual. Las descripciones barrocas, morosas, no solo juegan con un espacio y tiempo que se alargan, sino que permiten que haya algo de movilidad en la sintaxis narrativa. Un ejemplo más de esto que se está afirmando se encuentra en esa descripción del zapallo (sismógrafo) que en su caer afirma el terremoto y las consecuencias de este, desde los espacios que morosamente presenta (cuarto, cómoda, jardín, país, Palacio presidencial, bodegas, corredores, pasillos, túneles, alcobas, salones, casas haciendas). Cada uno de estos espacios aportan su significado para comprender el temblor (terremoto) y las acciones de quienes están en torno a sus epicentros (Égüez, 1976, pp. 70-73).

Otro espacio importante es el que se va configurando y desconfigurando, alrededor del inicio y fin de la novela y de la Linares. Su origen y su fin son exactos e inexactos. Se sabe donde nació y donde murió, pero al mismo no se lo sabe con precisión, y siguiendo la lógica de la construcción claro-oscuro del barroco, en este giro de descripción del origen y del final, ella se vuelve esquiva, como la curva salomónica que se esconde a nuestra mirada tras la misma columna. Se dice (a propósito de *Pájara la memoria*) que una descripción en demasía logra en el fondo hacer perder las líneas de lo descrito para presentar una imagen recargada e in-delimitable; en el otro extremo, la voluta que se esconde en el lado oscuro de la columnata, casi sin palabras, hace lo mismo que la exageración de la misma; llevando a esa misma falta de precisión en la delimitación del espacio. Y en estos momentos del desarrollo narrativo, la técnica es perfecta, pues al borrar los límites del origen y del fin, de los espacios y personajes relacionados, se propician los elementos adecuados para configurar esta dimensión mítica del personaje: de origen y fin inciertos, de testigos mudos, de un mundo-cosmos conmocionado, de mutaciones (cambio del nacido), de madre (pero de padre desconocido) de muertes, de ángeles, de posadas, de arcoiris (anunciaciones) de éxodos (Costa-Guayaquil-desierto) y retornos (Guayaquil-enfermedad-Quito), de profecías Alisios (Reyes), maldiciones y pilas bautismales, de 12 años (presentación el templo: ser hombre, ser mujer), de la lejana

ciudad (de otro mundo), de cuerpos resplandecientes y desaparecidos. Se puede ver este recorrido narrativo en tres grupos textuales de la novela.

El primer grupo textual es el comprendido entre las páginas 43 a la 57, llevando en su seno una carta (pp. 49 a 57). Esta elaboración narrativa se presenta, como el primer elemento de tres, y lo recalamos pues el texto juega y expresa también la cábala judía, en que los números 3, 4, 6, 7, 12, son muy significativos. El 3 (30, 300...) encierra la idea de algo que se ha cumplido, que se ha terminado de elaborar o ha terminado de ocurrir (muerte, vida); el 4 (40, 400) expresa el sentido del tiempo que es necesario para que algo se dé a cabalidad, de modo completo y pleno (cuarentena, cuartanas, peuperio); el seis, numéricamente expresado por la tradición judeo cristiana es el $7-1=6$, es la no-perfección, el alter ego de ella, no solo lo imperfecto sino lo que se opone a ello; el 7 expresa lo perfecto (lo divino, lo humano-divino, lo divino-humano, lo mesiánico-mesías, alfa-omega, primer hombre, hijo de dios, vida plena); el doce expresa la “completitud, el “todos”, el grupo total (en el que nadie falta), el hombre, la comunidad completa, y por ello realizada. Esta visión cabalística que ayuda a configurar los elementos narrativos la expondremos brevemente, luego de la presentación de estos tres grupos textuales de *La Linares*.

Este grupo textual presenta una reiterada visión de lo barroco, que pierde los límites en su claro-oscuro, ahora en relación al origen de la Linares. Aquí se bosqueja la afectación del orden cósmico, en elementos de la flora, la fauna y la naturaleza propias de la serranía andina: “Al nacer María Linares no solo causó la obscuridad de la partera. Los quindes y guirachuros enfermaron hasta quedar desplumados, las aguas de las bateas se derramaron y el floripondio del patio empezó a oler a chivo” (Éguez, 1976, p. 43).

Es significativa también la presencia de la trasgresión de lo normal (normado), que se nos presenta a través del irrespeto al compadrazgo-comadrazgo, y a la compra de lo sacramental y en lejanía ritual. La Linares fue hija de Ernesto en su comadre Maruja, y a la semana de bautizada la niña, padre-padrino sucumbió ante la maldición de la pila bautismal; esta transgresión y ruptura del deber ser religioso y popular presenta ya en simiente al personaje

femenino transgresor de María Linares. No hubo redención para el progenitor, ni hubo quien cumpliera su rol (al menos en este agrupamiento textual; será el sastre, al regreso del éxodo quien cumpla este papel).

La madre no sucumbe, pero inicia un viaje; así se presenta aquí la realidad del viaje-éxodo de la mujer madre-hija, con su itinerario de profecía y adivinación clientelar, con un rito brevísimo pero cargado de un bautismo-lavatorio alternativos. Maruja Linar se dirige a Guayaquil y en su camino pasa por donde un adivino que lee el ombligo de la hija que le hace cerrar los ojos cada vez que la amamanta.

Todo esto se da dentro de un espacio “sacro”, pero alternativo al ortodoxo, en el cual se profetiza el destino de la criatura; el templo es un lugar sin lugar, es un templo sin construcción, un lugar que en el futuro no podría ser rastreado, a un cuarto perdido, con un piso cubierto de hojas de plátano, en un lugar cerca de Guayaquil. Para entrar en este lugar se da otro bautismo, se moja la totuma de la niña en una batea. Estos lugares no centrales (periféricos), no bien ubicados en la geografía del relato, son el espacio que descubre a esta niña, con un destino trágico: “Dos hombres sabrán su secreto” (uno será como su padre y el otro como su hijo). “Fuera de ellos, todo aquel que se acerque tendrá muerte trágica o sufrirá padecimientos. La vida es un camino que hay que andarlo, no importa que sea por los aires” (Égüez, 1976, p. 46).

No hay éxodo sin retorno, y este se da porque hay que volver a la tierra propia, en la que uno se siente aceptado y con expectativas respecto de sus sombras y sus luces: “Maruja Linar regresó a su casa en Quito. Las vecinas salieron a saludarla y el sastre dormilón le ayudó a subir el baril desde el zaguán” (Égüez, 1976, p. 47). Es interesante prestar atención a esta “diáspora-éxodo” ya que ella presenta en un viaje a la Linares, es decir, es esta idea del movimiento, del transcurrir de un lugar a otro, la que desde lo espacial define al personaje principal. Además toda esta construcción de acciones, personajes, lugares, enmarcados en el espacio del viaje (éxodo, camino aunque sea en el aire), remite a otros espacios lejanos pero paralelos, a otros éxodos. No es demasiado difícil hacer el paralelismo con la estructura judeo

cristiana que ha enmarcado al pueblo judío y al mesías cristiano dentro de este éxodo iniciático, de presentación simbólica y ritual. Para cerrar este viaje primero, este grupo textual, en sintonía con lo expresado en este párrafo, presenta una epístola de Maruja a su hermana:

(...) Resultas de esos y otros revuelques que seguimos dándonos [Carta que escribe Maruja a su hermana, cumpliendo el ciclo de su éxodo] he contraído una enfermedad incurable. (...) si me descubre los de la Oficina de Aseo de las calles, Cañerías y profilaxis Venérea me clausurarán en el loquerío o me harán comer por los gallinazos en el camal de la ría. Me voy. No me queda otro remedio. El doctorcito ha dicho que el treponema puede subirse a la cabeza. Antes de que esto suceda, quiero subir a la sierra y esperar lo que Dios mande, ahí en mi ciudad, entre los falderones del Pichincha, las retretas municipales y los recuerdos de Ernesto el padre de mi hija.

El segundo grupo textual es el comprendido entre las páginas 63 a la 66. Esta analepsis textual nos lleva al misterio del nacimiento, al cruzar de las caderas y al apareamiento del nuevo ser niño-niña, humano-ángel, negro-rosado. Se presenta el crecimiento de esta criatura hasta dejar de serlo y convertirse en mujer (el inicio de mujer, en el amplísimo sentido de la palabra, en su profundidad y superficialidad). Este cuerpo textual, al igual que el tercero, están desbordados de una carga de significados cabalísticos (cábala judeo-cristiana), y como ya se había mencionado antes, se va a hacer el comentario pertinente reagrupando este corpus. Antes de hacerlo es importante destacar que en estos textos de nacimiento y muerte del personaje principal de la novela, el espacio juega un papel no ingenuo y por ello ayuda a configurar el halo espacial de no-lugar, de un espacio “otro” (otra ciudad, otro mundo). Esta referencia explícita a espacios no bien definidos desde lo geográfico (cuarto), desde los objetos que lo habitan (cama, camilla), desde las acciones (parto y partir-muerte) y desde los personajes (no saben, se confunden, quedan silenciados), conforman un personaje también sin límites claros, que rebasa los espacios de la normalidad, que lo convierte en un ser mítico, del que se puede hablar y construir desde cualquier lugar y voz, y del cual las otras voces y

personajes y espacios también son impregnados, y de alguna manera, en él (el personaje de la Linares), mitificados:

Nadie sabe con exactitud el verdadero origen de la Linares. Por esos imponderables de la vida, cuando Maruja Linar dio a luz el fruto de sus amores con Don Ernesto, la criatura que nació no tuvo el materno color de té ni el ambarino sonrosado del chapetudo padre. Tuvo el color de la alta noche. Dicen que la partera fue hasta entonces una especie de hada madrina para Maruja Linar. Creyó que el nacimiento de ese niño de color iba a causar la tragedia de Maruja y a impedir que Don Ernesto case con ésta y la convierta en sucesora de su herencia. La comadrona se arregló, nadie sabe cómo, para suplantar al niño negro con esa portentosa criatura. De la verdad sobre esto, nunca nadie supo nada (...). La partera perdió el habla y el oído cuando se dio cuenta que la criatura cambiada más que niño o niña, era como ángel. (...) aunque era capaz de comprender en pago que la angelical criatura conseguida para el recambio era hija de una primeriza de esas que quedan preñadas del arcoiris cuando salen a pasear por el campo, por eso cada cumpleaños ha de llover y hacer sol al mismo tiempo y la gente ha de decir que se están casando el diablo con la diabla.

El tercer grupo textual es el comprendido entre las páginas 141 a 144. Es ya el final-inicio, como se lo comentó en su momento. Es el grupo textual con el que termina la novela. Es el grupo de la muerte o la inmortalidad, de la desaparición y la perennidad (tal vez del origen de la fe y el mito cierto). Es viaje a otra ciudad, a otro espacio-tiempo inasibles, tal vez intuitivos, pero no explicados. Es el grupo en que se expresa el testimonio de la inmortalidad, de la epifanía que produce el desmayo, la ceguera y la pérdida de voz: no se explica desde lo racional-despierto, no se ve con los ojos físicos de la razón, no se puede dar cuenta de él... solo se lo experimenta. Es pues el grupo de la experiencia inicial (iniciática):

Dije usted pasará a inmortal y dije nunca imaginé que al cabo de tantos años de haber oído hablar de usted yo llegué a conocerla en la forma que la he conocido. A

primera vista no reconocí su rostro, tenía el rictus amargo de quien ha comenzado a saborear una muerte forzada, la catadura de quien quiere pasar inadvertido sin la vergüenza de ser identificado en esas condiciones y en esas trazas, sin la acostumbrada altivez de toda la vida (...). Limpié su rostro ,borré la espuma casi seca que enrarecía su boca, erguí su cuello lateralizado y supe que usted pertenecía a otra ciudad, a la perdida y lejana ciudad que está borrosa y escondida, la ciudad vista de atrás del cristal llovido (...). Echada sobre la alta camilla parecía un abandonado castillo (...). Lenta y débilmente usted aún respiraba (...). Pedí a la monja que me ayude a desvestirla y a ponerle la ropa hospitalaria. De pronto un destello blanco, blanquísimo nos encegueció de tanta luz. Fue como un flash enorme y caímos sin conocimiento. Cuando desperté supe que usted había salido con bien de su tercer intento de envenenarse y que, misteriosamente, la monja quedó ciega y con la lengua empanizada para siempre.

Yo soy La Linares, piedra de toque de la ciudad

¿Ficción o realidad?, ¿Sancho, Dulcinea o el Quijote – Quesada?, ¿Cubiertos, descubiertos, Ciudades, Quitos, o Buenos Aires?, ¿Gigantes o Molinos de viento?, ¿Borges, Ecos, Burgos o Jorges... Linar o Linares?

¿Acaso alguien no ha dicho ya que la realidad no se crea sino al ser recreada por la realidad de la ficción que es la literatura, las letras, los libros, las novelas, los cuentos, los relatos...?

¿Quién es esta mujer, que se nos descubre (o que nos descubren) en la realísima novela de Iván Égüez? ¿Quién, esta dama de negra mantilla, que se nos es pintada con los pinceles, más o menos anónimos, de muchos noveles impresionistas, guiados todos por la costura de un “Maestro” refundido tras sus paletas, taburetes y trazos?

La primera respuesta que se podría encontrar, si se intenta tomar la hebra de estos pincelazos justo en sus primeros sueños, sería la de una niña, que pasaba sus jornadas, entre la luz y las sombras. Durante el día vivía en esa casa (...) serrana entre fantasmas, duendes, aparecidos, entunadas y almas de muertos que venían a recoger los pasos. De día vivía esa inasible línea entre lo real y lo mítico, entre la sopa que tomaba y la razón para así hacerlo: que la Calabaza Negra no se asome al filo de la tapia (Égüez, 1976, p. 93). Esto seguramente amasado con su inocente subconsciente—memoria del trajinar entre hamacas, sudores, calores y Linares, de sus primeros años costeros, allá en la época de lucidez de su Madre Maruja. Sí, porque ella, ni bien nacida, partió junto a su madre, al encuentro de su tía desconocida; zarpó de los andes y arribó a las costas de Guayaquil.

No hay que perder del todo el hilo, y hay que sacar el punto de lo le ocurría por las noches a esta niña. A la hora de Vísperas, justo después de sus sopas y camotes, recibía el lustre de lo divino: Historias Ejemplares, Flor Sanctorum, Ángel de mi guarda, rezos... la antesala de sus noches de sueños y pesadillas; en ellas no podía salir con bien, si no era, o por la sabiduría (de los nombres de sus monstruos atacantes), o por el pánico y la desesperación de su despertar (Égüez, 1976, p. 95). Y tras este, la conjunción del sol y la luna, es decir, los ruidos, rumores, bisbiseos, decires, razos, rastras, tanto de fuera como, sobre todo (al menos en esta edad de niña) de su más íntimo interior. Para oír estos ruidos, de fuera y de dentro, solo hacía falta... el silencio. Seguramente el silencio, que esta niña aprendió a hacerlo suyo, cuando ya de mujer sus palabras, eran pocas, aunque certeras. Desde y a partir de estos dos mundos de decires que se retroalimentaron paulatinamente, se fue construyendo su perfil, siempre rumorante.

Por aquí salta a la vista una hebra más roja y abrasadora. Ya desde su viaje a tierras más cálidas, apenas siendo una niña de pecho, éste ya hacía sentir al ser que se formaba y mamaba desde sus labios. A Maruja Linar, su hija le hacía cerrar los ojos cada vez que le chupaba el pecho (Égüez, 1976, p. 44), presagio, tal vez, del cerrado y enigmático augurio que el brujo Alsino profesaría:

- Dos hombres sabrán su secreto. El primero será como padre para ella, el segundo será como su hijo. Ambos se enterarán sin la voluntad de ella. Fuera de ellos, todo aquel que se acerque tendrá muerte trágica o sufrirá padecimientos. La vida es un camino que hay que andarlo, no importa que sea por los aires (Égüez, 1976 p. 46).

Luego de estas palabras la madre salió en silencio, el mismo, que junto a su hermana y a su jacarandoso disfrute de la vida, se tornó en sonoro, tanto así que comenzaron a ser conocidas como Las Linares; ese apelativo, que heredará hija y sobrina, La Linares.

El ovillo de la lana textual da mucho para cortar, pero es caprichoso en su camino: El origen de la Linares, nadie lo sabe con exactitud, y está rodeado del halo de la duda (de lo dudoso, sería más correcto). Nace del amor (de Maruja y Ernesto), pero no hereda el color ni materno ni paterno, más bien parece adoptar el azabache nada lustroso del guardaespaldas de su padre. Su nacimiento está transido por la vida (suya propia) y la muerte (de su padre padrino), y por números cabalísticos, que ya desde su primera morada, nos la presentan desde sus voces y augurios; voces y decires que se harán patentes ya desde los labios de la misma partera que la recibe en este mundo (Égüez, 1976, p. 64).

Antes del parto, su madre sufrió **siete días** de dolores, es decir, sufrió el tiempo **perfecto** (si es que hay un perfecto tiempo para sufrir). Luego de dar a luz, Maruja descansó durante **tres días**, es decir los días necesarios para dar **cumplimiento**, tanto al nacimiento mismo, como al descanso luego de la labor de vida, tiempo cumplido para darle su nombre: **María**, como el de la Virgen que ayudó a su madre durante el trabajo de parto. Luego de ser traída a la vida y llamada en ella, la madre volvió a dormir juntando en decena estos dos primeros números agoreros (tres y siete); descansó, pues, treinta y siete días, cumpliendo así el cuarenta del peuperio cabalístico. Cuarenta, o sea, el tiempo necesario, para lograr algo, en este caso la venida al mundo, de esta criatura: inasible: niño – niña, blanco (a) – negro (a) – arcoiris, niño – niña – ángel (Égüez, 1976, pp. 63-65).

Dicen que la partera fue hasta entonces una especie de hada madrina para Maruja Linar. Creyó que el nacimiento de ese niño de color iba a causar la tragedia de Maruja (...) La comadrona se arregló, nadie sabe cómo, para suplantar al niño negro con esa portentosa criatura. De la verdad sobre esto nadie nunca supo nada, ni Don Ernesto, ni Maruja, ni el negro Jorge a quien la lógica de la partera le atribuía la paternidad del vástago y peor aún María La Linares. La partera perdió el habla y el oído cuando se dio cuenta que la criatura cambiada más que niño o niña, era como ángel. Solamente le faltaban las alas y el pañito que la discreción de los pintores ha acostumbrado poner a la altura de las ingles celestiales (Égüez, 1976, pp. 64-65).

La mítica niña, por fin tiene edad de mujer, a la edad justa y necesaria: “a los doce años y siete meses una hoguera de carne fulguraba con exceso en los pechos de la niña”. Los doce años, marcan la edad–número que según la misma cabalística judeocristiana marcaba el paso a la edad adulta, y ese siete (perfecto, pleno) de sus pechos nos indican su plenitud como mujer. Y haciendo honor a su nombre, sus primeros años correrán en paralelo con los de su homónima celestial: virgen–desposada–virgen, con su José–Abud, protegida por su sombra para ir creciendo bajo la sombra del “sagrado corazón” (Égüez, 1976, pp. 64-65).

De aquí en adelante, su vida transcurrirá, entre esos rumores (lo que dicen) exteriores y sus propios rumores interiores, expresados muy pocas veces. Ya su marido quiso decirle lo que ella debería ser – hacer en su tálamo nupcial (deberes de esposa), decires que recibió, sin hablar palabra, cruzados los brazos sobre las rodillas, le detenía a él con miradas inocentes pero duras al mismo tiempo (Égüez, 1976, p. 67).

Desde allí, desde su origen, desde la primera o la última página, se va configurando la silueta de esta mujer cabalística, nominada, dicha, interpretada, soñada, traicionada y recreada.

Esta Linares, en la que se mezclan las voces de afuera y las de adentro, las de arriba y las de abajo, las de sus días (noches y vigiliadas), la que apenas se descubre en una acuarela multicolor (¿polifonía?), pero que no se entrega, que se deja ver, pero desde la paradoja de

estas hebras múltiples que la quieren encarnar en las legendarias voces (que la dicen) escuchadas (que las recibimos), repetidas y traducidas (que las reconstruimos)... De las cuales lo más cierto que queda es lo de sus ecos legendarios.

¿Quién es la Linares? La que se revela en esa intrincada primera serenata recibida...

Bella señora
De ardientes pechos
Tus edredones me has hecho ver
Más yo quisiera
Bajo esas sedas
Besarte toda y luego al revés
Besarte entera
Bella señora
Desde los ojos hasta los pies
Y si así fuera
Yo te aseguro
Que indulgencias no has de perder
Pues de los santos
Que estás velando
Uno de palo has de padecer

3. 2. PÁJARA LA MEMORIA

3.2.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos

El texto de esta novela presenta al inicio y al final una apertura-cierre, que desde el punto de vista espacial, son completamente coincidentes. Las letras que faltan al inicio del escrito se encuentran al final, y las presentes en aquel, faltan en este. Este primer dato nos indica la

primera clave de lectura: la circularidad del entorno narrativo, del espacio donde se desenvuelve la realidad ficcional. Este primer espacio creado en la realidad de la escritura es inicio, fin e inicio nuevamente, ejemplo del constante retorno, símbolo de la memoria que no se pierde (sino que se transforma).

Este espacio inicial se construye en el centro de la ciudad de Quito, en el convento de San Diego: es el camino al cementerio de esta casa religiosa. El cementerio es el principio y el fin, es el punto de unión que permite este eterno retorno de la narración:

guna ofensa, ni siquiera a ésta que me desaloja del lar de mis mayores, que me convierte en hez y desperdicio. La cuesta es dura y creo que ya hemos pasado la plaza Victoria; no debe haber una sola alma, no oigo las voces ni los pasos de nadie a pesar de la algazara de las últimas horas, no se escucha nada, sólo el jadeo de los cargadores, sólo sus carajos pronunciados para darse fuerza, para seguir incontenibles hacia San Diego y cumplir a rompe cinchas el mandato de mi familia, el rito de botar en el cementerio a quien, para las sobrinas, ha dejado de existir (Égüez, 1985b, p. 7).

Así empieza el texto narrativo; ahora su fin, o su comienzo:

Al guangudo le vi frumoso, con su cuello de padrote, con una aorta extremadamente hinchada a causa, posiblemente, de la fuerza que hacen con la sogá de tiro puesta en la frente; no dicen nada y no sé si están más tristes o menos tristes que de costumbre, quisiera verles los ojos, tantearles el alma, saber si van dormidos con los ojos abiertos como aquella marmota del invierno de Sils, como las beatas de antaño que no necesitaban ver el camino a la iglesia, que caminaban dormidas rumbo al Rosario de la Aurora; no haré nada, no diré nada, he decidido no resistir ya a nin- (Égüez, 1985b, pp. 252-253).

Este fin-comienzo, nuevamente remite al espacio circular mítico en que lo real y lo

subjetivo se complementan: el cementerio y el costal, el lugar que no cambia de realidad (Iglesia) y aquel que se mueve y encierra a un personaje que se comprende desde su inicio y su final: “no resistir ya a ninguna ofensa”.

Esta pista de lectura lleva a la posibilidad de poder acercarse al texto como a una espiral recurrente en que sus extremos se han soldado, y por tanto, se puede acceder a él desde cualquier página. Esta técnica narrativa hace que toda ella se encause en este torrente cíclico infinito: pasado y presente, abuelos y nietos, hombres y mujeres, españoles y criollos, espacio y tiempo...

Este inicio-fin es importante, porque da la pista para ir descubriendo el sentido de la novela, es decir, que si se iniciase la lectura en algún otro punto de la estructura circular del relato, los sentidos y configuraciones de los elementos narrativos se verían afectados. Iván Égüez en una entrevista registrada en una tesis de licenciatura, comparaba a *Pájara la Memoria* con una serpiente que se muerde la cola, y desde esta comparación se infería que la novela se podría leer desde cualquier punto, pues finalmente se llegaría al mismo lugar. Si bien esta metáfora grafica la estructura circular del texto narrativo, la serpiente, aunque forma un círculo, tiene una boca por la que se muerde la cola. Este espacio en que se une lo circular (la mordedura) es precisamente la clave para entender de un modo peculiar a la serpiente; los descubrimientos de sentido serían distintos sin esta primera clave, o con un corte diverso, que cambie el lugar-espacio de la unión del fin y del inicio¹.

El signo y símbolo de este viento circular y eterno es la *memoria* que no se pierde. Ella se enmarca dentro de otro encierro (como encierro es, de alguna manera, el eterno retorno): una maldición:

Cuando vusté afalezca, antes de que los restos se le fagan polvo e sordidez, mi

¹ Si bien no es propio el citar una tesis de pregrado en una de posgrado, en este párrafo se hace referencia a una entrevista que concedió Iván Égüez para la tesis: Sarmiento, L. (1991). *Análisis estructural de la Novela Pájara la memoria de Ivan Egüez*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. En este sentido se incorpora esta comparación de Égüez, como un comunicado personal para los fines de citación, y se deja en esta nota la posibilidad de referirse a ella.

anatema de fará renacer en el vientre de alguna mesma de la prole suya, ien siendo nacido el que nacido sea, vivirá e saberá lo de vusté o lo de él e ansí de todos e cada uno de los que vaya su merced siendo (Égüez, 1985b, pp. 10-11).

Antes de hacer referencia al anatema de la cita anterior hay que destacar el papel de este espacio inicial y final en que se halla el personaje. Daniel Martínez está encerrado en una saca y está siendo llevado al cementerio de San Diego. No se sabe, desde la rigurosidad textual, si llegará y se consumará su fin en el cementerio, pero sí es clarísimo su encierro dentro del zurrón que llevan los cargadores a cuestras. Con este personaje principal se articulan las acciones, los espacios y la narración de la novela, es decir, que en este costal se encierran todos los tiempos (coloniales, republicanos, alfaristas...), todos los Martínez (españoles, coloniales, criollos, latinoamericanos...), todos los personajes (mujeres, hombres, chulos, mestizos, capataces, indios, negros...), todas las acciones (amores, viajes, cruceros, maldiciones...) y todos los espacios en este espacio (talego, Europa, mar, América, Quito, París, calles, quebradas, patios, umbrales...). Desde esta mirada, que ubica lo espacial como una clave posible de acceso al corpus narrativo seleccionado, es revelador descubrir esta posibilidad de dar apertura narrativa desde el encierro; desde una concentración espacial, todos los elementos narrativos traslucen, traspasan el tejido de la alforja que los contiene y se generan las relaciones que conforman la sintaxis narrativa. Es pues una mirada que desde lo uno es diversa, y que desde lo diverso se vuelve a encontrar en lo uno. Esta afirmación solo se puede expresar desde la estructura que tiene esta novela, que tiene un inicio y un final, que aunque se unen, son discriminables, identificables.

Regresando al anatema de la última cita, es uno y doble, es nuevamente principio y fin unidos. Si la memoria es lo que hace que no se pierda la identidad, que no desvanezca en la muerte el ser, esta misma, tan grande, siempre infinita, renacida hacia el pasado y el futuro hace que se pierdan los límites de las certezas, que se tornen ilimitados, indefinidos los sentidos de tiempo, espacio, partencia e identidad:

(...) vivirá e saberá lo de vusté o lo de él e ansí de todos e cada uno de los que vaya

su merced siendo, hasta que tendrá so la cabeza tal acumulación de mierdas e recuerdos que, de apoco e al final, nada mesmo será de tanto mesmo haber sido (Égüez, 1985b, pp. 10-11).

Este sentido de acumulación, de minuciosidad y morosidad, que de tanto ser, lleva a perderse en el no ser, parafraseando la cita anterior, tiene un correlato textual que acompaña a esta construcción del espacio: las largas descripciones que a lo largo de todo el relato nos llenan y dilatan de pormenores y recuerdos, ante los que habría que ser un Funes el memorioso, para no perder los exactos linderos de la realidad creada por la novela. Estas copiosas descripciones de espacios, objetos, personajes, situaciones y hechos nos acompañan de principio a fin, y ellas se entrelazan, van y vienen a través del tiempo narrativo. El detalle de un cuerpo femenino que se dibuja y desdibuja en el de un objeto sagrado o arquitectónico, los personajes que inmersos en narraciones del pasado de conquista, del presente criollo, o del moderno Quito del Tenis, las palabras, que juegan entre ellas, aparecen y reaparecen a la vuelta de columnas narrativas salomónicas. Este barroco, cargado y denso, de tan denso y movedizo se torna inasible:

No son las columnas de los sueños de Isaura, es decir torpes obeliscos, estas que veo son más columnas que las columnas de la Ley, que las calumnias de la grey, columnas de las buenas viejumbres y la paciencia, columnas que se cuartejan en mi lucidez y mi locura, hermosas como las aguamarinas, como las piernas de mis sobrinas, de fuste liso casi aceitoso, golosamente abotellado, con pequeñas inquietudes en las basas y con capiteles que terminan en vegetaciones indefinibles, otras tienen el fuste con molduras o interrumpido con fajas en rústica como las de la fachada de San Francisco cuyo modelo proviene de Serlio, mi hermano Francisco era propenso a arrimarse a tallas de madonas, a recostarse en altares y hornacinas con santas y escogidas, otras adosan al fuste forma a candelieri o enramadas que ascienden en espirales, el retrato –collecti Iesus- de la Virgen dando de mamar a Santo Domingo fue causa –siempre ha sido- de delectación mística entre los onanillos monaguistas, veo entre las columnas de Santo Domingo

algunas de fuste raso cuya ornamentación vegetal se abraza de tal manera a los bordes que el cuerpo aparece muy disimulado como el hábito de las Clarisas donde un angelito adiposo parece sostenerse de la cola de un diablo o de una liana que le sale de entre las piernas hacia más arriba de la cabeza para ahí dar comienzo a las volutas, a aquella columna de La Merced cuyo fuste está envuelto por las colas anudadas de dos sirenas de la isla de Lesbos que juegan con suma coquetería pues si la una está escondida por la sombra la otra aparece sorprendida por la luz (Égüez, 1985b, p. 13).

Así como esta descripción, que inicia en la página 12 y termina en la 17, otras similares se presentan a lo largo del relato, ya sea alejadas (escondidas) del relato (del tiempo, de los personajes), o iluminadas (cercanas) al hilo narrativo.

Esta sensación de falta de espacio se conjuga de modo singular con la descripción de personajes. Así por ejemplo cuando se hablaba de la puerta de la casa de San Roque, de los Martínez, a propósito de ella aparece la presencia de Diego Melchor (el abuelo): “Por esa puerta con remaches, como la tapa de un baúl, el gran abuelo Diego Melchor había entrado lívido y tuerto”... (Égüez, 1985b, p. 21). Esta voluta de aparecimiento termina en la página 25, extensión similar a la cita referida antes. Estas extensiones narrativas (espacios, personajes, acciones), dilatan y achican el espacio narrativo, lo llenan, lo confunden lo entrelazan con la obra total. Así va tejiéndose el texto narrativo hasta la pág. 88, en que la presencia del abuelo Don Diego Melchor se va haciendo cada vez más recuerdo y memoria. Estas volutas narrativas-descriptivas siguen el esquema hegeliano de esta espiral repetitiva, nueva, circular; a las narraciones en torno a Don Melchor, seguirán (en este torbellino, que cual huracán mezcla tiempos, espacios, personajes con su fuerza giratoria; a modo de ejemplo: las de Daniel Martínez (pp. ...7... 253... 7... 253...), Diego (pp. ...21-88...), Orofrisia (pp. ... 92-107-110-118...), Isaura (pp. ...109-112...), Aguelinda (pp. ...118-123...), algunos de los Martínez (pp. ...123-131), Claudia (pp. ...133-135, 141-146-149, 163-166...), Claudine (pp. ...135-141...), Franing (pp. ...150-162...), Los Soles Negros (pp. ...166-178,179,187,188...), Quito-Los Soles Negros, Quito, La Mariscal, el Tenis... (... 7... 179,

190, 195, 196... 253...), las de Daniel Martínez (pp. ...7... 253... 7... 253...)... y todas estas volutas, cargadas de sí mismas y de las otras, y de los otros y otras: bastones, amores, muerte, Quito, París, Guayaquil, España, el Oriente, Cara de Piedra, Centro, Achu Palla, Norte, Francisco, No Sur, Los Martínez, Plaza Grande, Pablo, el Tontódromo, la política, Irina, Pedra, Bernini, Gracia Encarnación, Concepción Filolinda, Diego, Sevilla, Indias, Mayu, Pichincha, Censo, cementerio, Iglesias, negro Bartola, Dios, Quitumbe, Guayanay, Bartolomé, Quijos, Pan de Azúcar, Reventador, Ninfita, Furiel, el Chulo, el Don, el don nadie, el Alias, Mama Luz, Anais, El Censo, hacienda, casa, San Roque... todo arremolinado en esta constante repetición, voluta, memoria, palabras:

...Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, ... Y entonces las revuelo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejillo, las libero... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no le esperaba y que le obedeció... (Égüez, 1985b, p. 246).

Dentro de los espacios, los más recurrentes son la ciudad, la casa, la hacienda, la casa hacienda, la Iglesia-convento. Todos los espacios de alguna manera se configuran en relación al polo magnético de *ciudad*; esta se perfila en torno al imaginario del *castrum* romano (típicamente colonial) en un inicio, y luego, por la expansión del *Burgos* (ciudad, burguesía, clase media) en torno a su crecimiento paulatino y sucesivo extra muros: la Mariscal, el Quito Tennis. Si nos dejásemos llevar por la imaginación en relación a estos cambios de ejes ciudadanos (polos magnéticos) y extrapolamos el texto, podríamos pensar en la González Suárez, en el Valle de Chillos, en Cumbayá... Estos espacios se configuran como centrales; mientras que los que aparecen con un sentido periférico de profundo extrañamiento son la tumba, el cementerio, la quebrada, el jardín y el casi inexistente Sur.

Estos polos magnéticos espaciales, dan cuenta de cómo ellos se habitan en las diversas etapas históricas, y son polos centrales (no periféricos). Si bien el espacio inicial-final se vislumbra como periférico (costal, cementerio, No Martínez, no resistencia, oscuridad..), por

el juego de los espacios, acciones y personajes que se despliega desde él, la tónica cuantitativa del discurso hace referencia a los espacios centrales, a los personajes principales, a las acciones principales; no se hace una referencia directa a los personajes sin voz, a los espacios periféricos y su resignificación. Así pues lo espacial y los demás elementos del texto giran (en cantidad) en torno a círculos de construcción narrativa que presentan los espacios principales, habitados por personajes y acciones principales (conquistadores, quienes tienen apellido, poder económico, político, religiosos, que realizan acciones de relevancia y que circundan espacios de este mismo nivel –haciendas, casas, barrios específicos, lugares de comida y diversión). Desde una mirada más cualitativa del espacio, se puede decir, que este espacio inicial, es tan denso, que es posible hacer una lectura crítica de lo “central”, en la cual la periferia tomaría un papel protagónico y único: es un simple costal el que contiene y permite todo, es el universo, lo demás son solo constelaciones contingentes y dependientes.

No parecería que sea ingenuo, a la luz de lo arriba expuesto, que en estas descripciones espaciales (más detalladas en lo central y menos en lo periférico) se llegue a la nula descripción del espacio Sur capitalino; una sola vez se menciona explícitamente al Sur, sin casi descripción:

Me informan que ya mismo empieza el amazonazo, que en toda la ciudad se festejan las vísperas de Quito, con orquestas y bandas, que en el sur es igual, que ahí se organiza el chavezazo en la Rodrigo de Chávez (Égüez, 1985b, p. 245).

Quito, la ciudad comienza en el centro Histórico y se proyecta y crece hacia el Norte. No existe el horizonte del Sur, en el horizonte (focalización) no hay el Sur. Parece que está intencionalmente olvidado, pues se da referencias textuales que hablan de documentos en los que se planificó la arquitectura de la ciudad por gente foránea: “Le digo que puedo darle detalles sobre el plan Jones (...) acerca del proceso de desarrollo urbano de Quito, que conocí en persona a los uruguayos que elaboraron al socaire ese plan regulador” (Égüez, 1985b, p. 231). Estos espacios no están presentes, pues la focalización, para la existencia del espacio, esta dada por los personajes conquistadores y luego burgueses. Ya creados, vistos, descritos (focalizados) estos espacios, los otros personajes simplemente están ahí, pero el Sur,

planificado para la expansión del trabajo obrero, todavía no está en las prioridades del grupo focalizador, que sincrónicamente en el tiempo final del texto narrativo, comienza con la economía bancaria y exportadora (no fabril).

Desde la perspectiva del costal-Sur, como elemento crítico y cuestionador, se pueden hacer dos acotaciones sobre este espacio inicial. El Sur en sus orígenes fue el espacio central al cual llegaron los conquistadores; sin él no hay Norte; de él, como espacio emergente, se puede pensar en el norte. Así pues los espacios emergentes de la novela (América, hacienda, Centro Histórico, Mariscal, Quito Tennis), se pueden ver en relación a la brújula del sur). La segunda acotación, el desgaste de los espacios que van siendo relegados por nuevos lugares emergentes, y la mirada a estos espacios sureños pueden resignificar a los emergentes (La Mariscal puede resignificar al Quito Tennis, y ella misma se resignifica en relación con este otro espacio, pero no desde el criterio de la oposición central-periférico, sino desde lo originario-emergente). Esta es una posibilidad de lectura del enramado textual de esta novela.

El espacio se mira de un modo más amplio: “las ciudades no son solamente las casas, las calles y las plazas, sino las gentes que circulan y viven en ellas” (Égüez, 1985b, p. 231). Los espacios no focalizados, los ignorados, los ojos ciegos, están en lo no descrito, o en lo que va quedando atrás, atrás, lo más atrás posible: así este Daniel Martínez de inicio a final *es dejado de existir*, se le es retirado el apellido, por quienes ya no le consideran su familia; no solo le han quitado el apellido, sino que ellos mismos han renunciado al Martínez para no tener ningún posible contacto o relación con este ser, que llevado en un costal, como de papas, va a terminar (él y sus existencias memoriosas) para ellos en el cementerios de San Diego: él ya no circulará ni vivirá en el Quito de sus descendientes no venidos a menos; él como un extraño pisa a disgusto el vientre del “Jet-Art” (del jet set Tennis Club-Norte, no del jet set barrio-casa-San Roque, y menos del jet set Los Soles Negros- hacienda, distinto de aquel que lo llevó y luego lo regresó al Viejo y Nuevo Mundo) (Égüez, 1985b, pp. 133, 135, 171, 197):

Este es un barrio de a perro y, como desde hace años nosotros vivimos en el norte, no nos interesa esta propiedad sólo para que usted viva, pues ya no queda nadie

más de la familia (...); hace años cuando nosotros nos fuimos para la Mariscal huyendo de este barrio de porquería, que apesta a lodo podrido (...) usted escogió quedarse. (...) usted se quedó, y aquí en confianza le digo que hasta le envidio, libre de las murmuraciones familiares, sin que nadie se preocupa a qué hora entra y a qué hora sale, (...) aquí quién no sabe que usted es nuestro pariente, que usted es un Martínez, en el Tenis, en cambio, que es nuevo barrio donde estamos viviendo, porque la Mariscal también comenzó a infectarse (...), en el Tenis digo, usted comprende, allí hay que guardar las apariencias, ese es un barrio, yo diría, de etiqueta (Égüez, 1985b, pp. 195, 196).

Otros que aparecen en relación a los orígenes son España, la costa, el oriente: es interesante que estos espacios originarios carecen del nivel de detalle barroco en su descripción; parecería que estos son macro espacios, genéricos y globales (Viejo Mundo, Nuevo Mundo), mientras que los otros, los postconquistados son microespacios, llenos de palabras que los delimitan, acotan, abundan... y tanto abundan que la pretensión de lo ilimitado se sigue perpetuando: tanto son, que no son, tanto abundan, que son intangibles, se ha dejado de ver el mosaico completo, por perderse en las minucias de la talavera desmenuzada.

3.3. EL PODER DEL GRAN SEÑOR

3.3.1. El espacio, clave de lectura en los componentes narrativos

Esta novela en extensión es algo mayor a *La Linares* y menor a *Pájara la memoria*. Temporalmente se ubica 10 años después de la Linares y es contemporánea de *Pájara la memoria*. El texto de *El poder del gran Señor*, parece que navega entre las olas de estas dos novelas que conforman el corpus de esta disertación.

Esta novela de modo similar al de *La Linares*, se acerca en su inicio y en su final, aunque de modo no tan evidente y expreso como en *Pájara la memoria*. El inicio del texto presenta de modo directo al narrador del acontecer narrativo. Es un narrador poco usual: una talla de Jesús en madera de cedro; empieza en el presente y declara su intención:

Mas ahora me interesa contar cómo fui a dar a ese pulguero, cuáles fueron las circunstancias de mi hallazgo y restauración , todas las intimidades que escuché a fieles e infieles, la promoción que hicieron de mi imagen hasta alcanzar el mayor de los éxitos en la historia de Villaltar y la pasión de una pareja de jóvenes que renegaban de todo, menos del amor (Égüez, 1985a, p. 7).

En esta declaración del Cristo tallado se da la síntesis de la trama toda de la novela y al mismo tiempo alerta a descubrir las posibles claves de lectura fuera de ella. En este texto no se enfrenta el ejercicio deliberado de la descripción minuciosa y barroca; esta ya no está tan llena de volutas y parecería que esta mayor claridad se da porque ahora el espacio se crea en lugares concretos (taller, templo, camioneta, ciudad, casa, edificio) y sobre todo en un espacio interior, que se abre espontáneo ante el interlocutor de madera, que transmite directamente estas intimidades. Lo que queda de barroco (no cargado) se ubica en los espacios exteriores; los íntimos del fuero interno han quedado naturalmente (divinamente) develados.

Un ejemplo de este primer trabajo textual frente a los espacios exteriores se puede descubrir en el espacio mismo del origen del madero:

Primero fui un ancho y hermoso árbol asomado al camino que baja a la Costa, en un lugar llamado Los Cedros en homenaje, precisamente, a mi apellido botánico (tengo primas Caobas y primos Cinamomos). Ahí me alegraron la vida los pájaros, en especial los gorriones,, aunque algunos – debo reconocerlo – sin ningún miramiento me cagaron. Por mi tronco grueso, por mis ramas aparaguadas y no verticiladas, parecía un cono formado por gigantes alas de cóndores saliendo del verde mar. Pese a mi pinta (en Líbano alcanzamos hasta cuarenta metros de altura),

no fui árbol para los quindes (picaflores les llaman los poetas), pues cada tres años cargaba frutos incomedibles y no florecía casi nunca. Así como hay ganado de carne y ganado de leche, hay árboles de fruta y árboles de madera; los cedros somos de éstos, pura pulpa: rosa suave, noble, resistente al torcimiento aunque débil a la carcoma; generoso corazón para los formones, las gubias y el tricantó, es lo que somos (Égüez, 1985a, pp. 7-8).

Ante este ejemplo, se descubre que el trabajo de la descripción y de la morosidad barrocas, tan presentes y significativas en el texto *Pájara la memoria*, y no descuidadas en *La Linares*, aquí se abre, se descarga con una invitación a entrar en el espacio íntimo de la deidad que escucha (y comparte, en nuestro caso, las infidencias a ella confiadas). Pareciese que el texto ha recibido el soplo de aquellas antiguas palabras: Dios se hace presente en una *gol demamá daqá* (una voz de silencio sutil) (1Re 19, 11-12). Las intimidades se abren al madero tallado en forma de Jesús en forma espontánea, simple, directa... o al menos eso es lo que parece, pues ellas, como toda la historia, está contada por esta talla de cedro.. cabe la pregunta ¿ellas se presentan tal cual fueron dichas, o ya han sido tamizadas por la voz del silencio? Es interesante notar que el Cristo de madera nunca se dirige sino a través del silencio a quienes se acercan a él (el general, el gringo, el cardenal, el retocador...)... la excepción a esta regla son los lectores. El primero que se le acerca y cuya conversación es transmitida la tiene el retocador:

Después de palmearme las espaldas, de masajearme como a quienes solía maquillar, en tono amistoso, me contó: -Acá viene todos los diplomáticos con cristos coloniales, para llevárselos restaurados a sus países; viene los pitucos trayéndome falsificaciones para que yo la envejezca, les dé el toque de gracia de la antigüedad; vienen los boxeadores después de las peleas a hacerse estucar las cejas, los párpados, los labios, los pómulos y ñatas; vienen los políticos a retocarse antes de los discursos; los empleados públicos a quitarse los rasguños después de las borracheras; las pitucas a sombrearse las papadas; las casadas para que les discimule los cardenales y mordidos; vienen los veteranos a masillarse las patas de

gallo, a pintarse las cejas, el pelo y hasta las barbas de arriba y de abajo. Por eso estoy enterado de todo y sé cómo es el mundo de falso. Luego de unos mintos de silencio, tomándome la nariz como a los niños, me dijo: - No me gustaron esos que te trajeron. No me cayeron bien (...) (Égüez, 1985a, p. 39).

El retocador fue el primero en sacar lo propio, lo de adentro. Esta apertura interior se hará más personal e íntima cuando el Cristo está en el templo.

El retocador, con quien el Señor de Cedro recibe una conversión de peso, se presenta también como una especie de confesor menor. Él también recibe las intimidades de sus clientes (que no hijos o hermanos... paradójica y trágicamente se romperá este lazo clientelar, con su último trabajo de retoque: el regreso del hijo).

Una de estas intimidades, y siguiendo el paralelismo de la construcción narrativa, es dada en infidencia a su Señor retocado. El Señor recibe y da. El retocador también recibe y da:

Ensimismado en el trabajo, un momento se puso a silbar como los albañiles en el andamio. Acercándose, me dijo:

- ¡Así que medio siglo encerrado! ¿Habrás hecho algo malo? ¿Habrás estado de parte de los colorados y no de los azules para que te hayan castigado tanto? El Puños de Oro, que viene a arreglarse después de las peleas, dice que los liberales y los conservadores de aquí son iguales a los de Colombia (él ha vivido ahí mucho tiempo); se han turnado tantas veces en el Poder que han llegado a ser la misma cosa, dueños de los mismos bancos, de las mismas fábricas y haciendas.

Y del mismo electorado, ya que hace tiempos dejaron de jugar a las guerritas y pasaron a hacerse los que peleaban en las urnas, a darse de urnazos como antes se daban de tiros. ¡Pendejada, dice el Puños de Oro, es como pelearse a pañuelazos! Él es inteligente, ni parece boxeador, no habla atrancado como El Toleño, pero ambos son unos peleadores de maravilla, estelaristas capaces de llenar cualquier plaza, cualquier coliseo. En eso se parecen al Doctor; que es fuera

de serie, excepcional hasta en las caídas, pues ¿qué campeón no ha tenido su resbalón? Hasta vos, campeón de campeones, te caíste tres veces antes de consagrarte, porque como dice don Fernando Alegría –un manager, un estilista, un poeta- en la vida no hay más que tres clases de sujetos: Los preliminaristas, los mediofondistas y los fondistas.

Los primeros se tiran a la vida a gualatazo limpio, con los ojos cerrados, a mordiscones. Ni qué decir cómo les va. La vida les noquea al primer round. La muerte en bote.

Los semifondistas no son ni buenos ni malos, cuando crees que son maletas, te madrugan pero no ganan. Son clase media, frente al campeón se destiñen. Duran años peleando, haciendo méritos para jubilarse. ¡Jubilados del box! ¿Entiendes? Acaban con la radio. Son los empleados públicos del boxeo.

Pero ahí están los fondistas, los privilegiados de la vida. ¿Con qué nacieron? Uno nació con pegada de mula, otro con resistencia de burro, otro elegante como tigre, un zorro, un tiburón, durable, oro puro. Así es en la política y en todo, lo malo es que el Puños de Oro no simpatiza con el Doctor, no simpatiza con nadie, en eso es medio raro. Dice que los liberales y conservadores han mangoneado a través del Doctor, que han gobernado este país sin disputar pues se hicieron de un candidato único, que tiene el corazón a la izquierda y el bolsillo a la derecha, que así ha contentado a todos, cada cual se ha colocado donde más ha querido. Pero ahora parece que no se contentan con nada, parece que la cosa está muy complicada (Égüez, 1985a, pp. 40-42).

Se había dicho, a propósito de la cita anterior, que el decorador, de alguna manera, es la imagen, y se presenta como la semejanza de su obra y Señor (el Señor del Cedro) en quien, con su trabajo de retoque, prolongó su momento de muerte. Esta, precisamente su labor de retoque, hace que al final de la novela la imagen y semejanza suya con el Señor del Gran Poder se haga más señera, vital, mortal, prolongada dolorosa... semejante cuando reencuentra a su único hijo:

Entraron a la iglesia y lo tendieron en una banca a la espera del retocador, a quien la Negra había mandado contratar de suma urgencia. Llegó expedito como siempre y en medio de un silencio enorme, tan grande como los toques de queda de todos los dictadores del mundo, se puso a preparar sus bártulos de maquillar. Será un enigma el saber en qué momento lo reconoció. Siguió trabajando con el rostro inundado por el llanto, sintiendo que una mano maldita le arrancaba las entrañas. Ahora podía arreglarle a su antojo, podía domar esos cabellos casi siempre echados al viento. ¿Por qué lo brillante y edulcorado, lo silencioso y ordenado pertenecían al reino de la muerte? Esmeró su oficio tratando de restituirle la vida a través de esas cremas y esos carmines que, en otros casos, tanto garbo habían puesto a sus clientes, pero que ahora, cuando se trataba de su hijo, resultaba el arte más inútil, el sarcasmo más cruel. Esta vez no podía hacer otra cosa que sufrir esa muerte como la suya propia, que prolongar esa muerte como la de la imagen que él mismo había restaurado y que, ahora, en la impotencia más infinita observaba, con sus ojos de cristal, cómo la aurora se sacrificaba en el seno de la noche a fin de que pudiera amanecer (Égüez, 1985a, pp. 190-191).

Como se había mencionado al inicio de esta disertación, esta novela de modo similar al de *La Linares*, se acerca en su inicio y en su final. Inicia, como ya se registró y se comentó con la tala, talla y apertura del discurso inicial del Cristo de Cedro. Los primeros contactos humanos los tiene primero con un leñador y luego, de modo más extenso y perfecto con Pedro Agual, su tallador y estucador. Están pues, al inicio del relato, el artesano creador (y su familia) frente a una gran troza, la misma que fue esculpida en ochenta y siete días con sus respectivas noches (Égüez, 1985a, p. 9); se encuentran en la casa taller de Pedro Agual. El final se ubica, no en un taller (al menos a primera vista) sino en la Iglesia; allí se encuentran el artesano retocador (y su familia) frente a un hombre muerto (que en algún momento fue reconocido –era su hijo–). Es interesante este paralelismo entre el principio y el final; cada uno a su manera proyectan lo por-venir. El primer por-venir ya lo dijo el Cedro (la síntesis del relato mismo), el segundo, el caminar de la muerte (o luego de la muerte):

Será un enigma el saber en qué momento lo reconoció. Siguió trabajando con el rostro inundado por el llanto (...). Ahora podía arreglarle a su antojo, (...) ¿Por qué lo brillante y edulcorado, lo silencioso y ordenado pertenecían al reino de la muerte? Esmeró su oficio tratando de restituirle la vida a través de esas cremas y esos carmines que, e otros casos, tanto garbo habían puesto a sus clientes, pero que ahora, cuando se trataba de su hijo, resultaba el arte más inútil, el sarcasmo más cruel. Esta vez no podía hacer otra cosa que sufrir esa muerte como la suya propia, que prolongar esa muerte como la de la imagen que él mismo había restaurado y que, ahora, en la impotencia más infinita observaba, con sus ojos de cristal, cómo la aurora se sacrificaba en el seno de la noche a fin de que pudiera amanecer (Égüez, 1985a, pp. 190-191).

Estos dos lugares, el taller y la iglesia, son también, de acuerdo al texto, lugares de creación. En el primero, se recrean y disfrazan la vejez, la infidelidad, la ideología, los golpes, lo inauténtico... en definitiva se falsea lo falso para que aparente verdad. En, desde y con el segundo, se hace lo mismo; este aporta el ingrediente *fe*, que junto a lo *político-ideológico* y a lo *económico* se convierte en el maquillaje convincente que utiliza el Gran Señor.

Con el Señor del Cedro empezó así su maquillaje de excepcional: La escultura lista fue colocada en un ventana baja del taller, la misma que daba a la calle. La gente comenzó a aglomerarse para verla, y así empezaron las voces que decían que cambiaba de semblante, que estaba pálido o sonrosado, enojado o contento, hasta que la hija del zapatero pidió permiso para refrescarle los labios. “Al siguiente día, ante un gentío, el párroco comprobó que al pasarle un algodón santo por los labios, éste quedaba humedecido por un néctar divino, perfumado como el de las flores” (Égüez, 1985a, p. 10). No tardó nada el párroco y su feligresía en pedir al artista que donase la milagrosa imagen a la Iglesia de Barrio Bajo, y menos tardó la Iglesia de Barrio Alto en comprársela (muy bien vendida) al Bajo:

Barrio bajo agradeció al cielo la feliz iniciativa que tuvo al haber mandado a un sacristán a que se inmiscuyera entre el corrillo de gentes junto a la ventana y

soltara, como si nada, aquello del cambio de semblante. ¡A la final, la gente ve lo que quiere ver!, se había dicho el párroco, secándose las manos con el limpión de las vinajeras” (Égüez, 1985^a, p. 12).

Esos primeros contactos tienen una gradación en su cualidad: Al leñador le tomó tres días talar al cedro y esculpirlo, ochenta y siete a maese Pedro. De acuerdo a la cabalística judeocristiana, esta proposición tiene una capacidad expresiva precisa. El número 3 (o 30, 300...) significa aquello que realmente se dio: el leñador realmente, con la fuerza de su espalda y el hacha, taló y derribó al cedro, que luego sería llevado en hombros hacia el taller. El número 4 (o 40, 400...) significa el tiempo necesario para que algo se dé, mientras que el número 7 indica la perfección, o la presencia de lo divino; así pues, la tarea de esculpir al madero se hizo en el tiempo doblemente necesario y además perfecto o divino.

Luego de su rápido paso por el refectorio y el templo de Barrio Alto, debido a las luchas de azules y rojos y ante el temor que los unos quieran llevar a las llamas sus deseos iconoclastas y ateos, guardaron al Cristo de Cedro en una bodega, por más de cincuenta años. Será en ese lugar de recuerdos, de maquillajes y esculturas pasadas donde el Gran Señor encontrará al Cristo de madera:

Al fin, incrédulo, después de cincuenta años que me parecieron veinte siglos de encierro, escuché raros ruidos en la bodega (...) A contraluz vi unas sombras. Eran los dueños de las voces: un gringo, un militar, un cardenal, un patrón polveado, encopetado, lo que se dice un palo grueso. Eran el Gran Poder. Apenas me vieron se abalanzaron sobre mí, se emocionaron hasta las lágrimas y me besaron los pies (Égüez, 1985a, p.16).

La disminución de las volutas en las descripciones, tiene su paralelo con el consecuente manejo del espacio. El espacio en esta novela es eminentemente ciudadano. Los personajes se van construyendo a la luz clara de sus reflejos íntimos con el Señor del Cedro en los espacios centrales de la ciudad: casa, Iglesia, cuartel-comandancia, plaza de toros. El templo (Iglesia)

es el espacio que de alguna manera aglutina a los demás. Los personajes van, y llevan sus recuentos, peticiones, intimidaciones, encuentros, y espacios al lugar donde está el Cristo de ellos, el recuperado de la bodega de Barrio Alto, y que luego de un breve paso por el taller del retocador, por una noche-cena en la casa del gringo y por una corrida de toros (del Señor del Gran Poder) tiene su espacio central y fijo centro en el templo asignado a él por el Gran Señor.

Este espacio, por sagrado y religioso, es el más adecuado para urdir los planes de poder del Gran Señor. Planes que surgen cuando la simple fuerza ya no es posible, cuando hay que recurrir a la mejor negociación posible; por ello su uso, el de la religión milagrera, no es habitual y continuo, se da de modo periódico, cuando las circunstancias así lo requieren. Por ello, el Cristo de ellos fue rescatado, luego de cincuenta años de las bodegas de la Iglesia, y antes de su reaparición paulatina y oficial en el templo fue invitado a la casa del gringo:

-Tenemos que hacer muchos milagros, por eso he invitado aquí al Señor, para quien pido unos aplausos -dijo el gringo al momento de alzar la copa, señalándome con su barbilla, presentándome como a perro de indio-. El problema es que nos equivocamos con los barbudos de Paradisla. (...) Yo les he invitado para transmitirles la decisión de mi Gobierno de no volver a equivocarse más, de lograr Gobiernos amigos que garanticen la libre empresa, la propiedad privada, la civilización occidental y cristiana. -...Gobiernos amigos que garanticen que la Iglesia no sea destruida por ateos ni masones, ni que las Fuerzas Armadas dejen de ser guardianas del orden y de lo que nosotros entendemos por democracia. -El problema, señores, es que aunque ustedes no hayan querido los campesinos ya les han tomado la delantera, se han adueñado poco a poco de las tierras y ha creados muchas formas de resistencia al trabajo, otros siguen saliendo a las ciudades y otros están de peones en las carreteras porque ahí reciben salarios. Creo señores que nos les queda más remedio que sacrificar algo y negociar una reforma agraria que no liquide la propiedad de la tierra, que les expropien terrenos que no valgan y que les pague el Estado algo por ellos. (...) El anfitrión se pasó de tragos y así borracho vino a decirme que yo iba a ser el salvador, el caballo de Troya gracias al cual iba a

reinar el Gran Poder; (...) Al parecer la suerte estaba echada. El gringo tenía la sartén por el mango. (...) ¡No quiero ser el Señor del Gran Poder! (Égüez, 1985a, pp. 55-60, 71-72).

CAPÍTULO IV

4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La construcción del espacio en el corpus seleccionado se presenta como una propuesta no solo con verosimilitud (tanto para el mundo creado en las novelas, cuanto para los posibles referentes de lectura) sino con una fuerte carga simbólica en la configuración de significados al integrarse con cada uno de los recursos narrativos (espacio-tiempo, espacio-personajes, espacio-narrador y espacio-acciones).

El espacio construye a sus personajes y este juego creativo sirve como una clave de lectura para acercarse y develar la poética de Égüez. Así se puede ver que, al inicio de sus tres novelas, se resalta el espacio en que se encuentran sus protagonistas pues este los va a determinar y configurar pero a la vez les va a dar ese aire de misterio, de intriga, de mito, de leyenda... en el caso de la Linares se la presenta en una especie de hospital o centro de salud (en Quito) pero no se dice exactamente en cuál; sin embargo es en este espacio final en el que se nos cuenta lo que “dicen” de esta *mujer fatal*. En *Pájara la memoria* su protagonista se encuentra amarrado en un costal y mientras un cargador lo va a dejar en el cementerio este desde su postura fetal va narrando su vida y la de sus ancestros. Situación que se repite con el protagonista de la obra *El poder del gran Señor* que relata su historia desde su encierro en una bodega llena de cachivaches.

Este desarrollo diacrónico, progresivo, circular y reiterativo, en cuanto al manejo y creación de los espacios, se apoya para su espiral, en cortes sincrónicos. Estos cortes determinados por el tiempo, por épocas, más o menos largas, hacen que la creación de los espacios con esta mirada, puedan tener una visión retrospectiva o prospectiva, que le da especial movilidad a la técnica narrativa. De allí que en su poética el presente, el pasado y el futuro constantemente se fundan y se confundan, creando la sensación de un tiempo sin tiempo del eterno retorno de lo mítico y circular. Este aspecto se evidencia en sus tres obras en que se construyen tiempo y espacio por lo que el comienzo es a la vez el fin de cada una de

sus obras. En *La Linares* y *Pájara la memoria* existe una coincidencia en cuanto a la manera explícita de esta circularidad, en cambio en *El poder del gran Señor* es la voz narrativa la que se encarga de cerrar este ciclo. A más del manejo del tiempo para conseguir este efecto de diacronía circular las narraciones, descripciones barrocas, técnicas epistolares y documentales se encuentran presentes en el estilo del corpus textual.

Los textos seleccionados tienen una unidad de composición, que por la envergadura y propósito de cada texto particular, y desde la mirada del manejo en la creación de espacios significantes, puede decirse que gravitan en torno a la fuerza creativa del movimiento circular: a más diacronía más movimiento; y la sincronía, sin decir que sea inmóvil se aprecia mejor desde los distintos puntos que puede dar la circularidad de la espiral narrativa.

La poética de Iván Égüez se puede definir como un neocostumbrismo barroco y por ello su escritura se presenta morosa, descriptiva, oscura, recargada en sus formas, pero que logra una movilidad en el manejo e interrelación de los elementos narrativos.

En este universo literario se incorporan distintas voces narrativas: registros orales, cartas, diarios..., que contruidos desde distintos espacios y con recursos como la ironía, parodia e hipérbole sirven para configurar y enriquecer a los personajes, desacralizar a las instituciones de poder (Iglesia, Estado, Institución Militar), cuestionar los valores de la época, debatir las interpretaciones historiográficas, entre otras. En las tres obras se pueden encontrar ejemplos de lo antes mencionado, sin embargo, por cuestiones de análisis se citará cómo a través de la ironía se cuestiona a la Iglesia (sus representantes) y se presentan clérigos alejados de sus labores y de la fe: en *La Linares* un Canónigo es el actor de una situación paródica al presentarse a la madrugada en casa de la protagonista. En *pájara la memoria* se retrata a unas monjas preocupadas de utilizar a unas niñas como acompañantes de hombres adinerados para beneficiarse en lugar de dedicarse a las labores del convento. En *El poder del gran Señor* algunos clérigos utilizan la talla de Cristo para obtener dinero y manipular a los creyentes.

El universo ficcional de Égüez establece una especie de diálogo desde el espacio enfocando temas recurrentes como el ethos social, el poder de la palabra, de la política, de la religión, del dinero, del linaje, de lo étnico...

Los espacios no se presentan como simples escenarios en donde suceden unos acontecimientos con unos cuantos personajes, sino que este recurso narrativo se presenta como un personaje dotado de voz propia, de sueños, esperanzas, miserias, memoria, carencias, enfermedades... afectando a todo el universo narrativo. Por ejemplo en *Pájara la Memoria* el protagonista habla de lo que ha soportado su casa como si se tratase de la ley de la vida (nacer, crecer, morir) así se refiere a las grietas de la vivienda como heridas sufridas, describe como ha sido espectadora silenciosa de los cambios que se han dado y que, a pesar de todas sus metamorfosis, todavía por fuera es reconocible y ha resistido como él a diversos acontecimientos y al paso del tiempo.

Lo topográfico en la poética de este autor interrelaciona dos polaridades. La primera polaridad central-periférica es cuantitativamente superior y parece hacer relación al referente real del topos. La segunda originaria-emergente menor en cantidad pero extremadamente densa en calidad permite elaborar una lectura crítica de la configuración espacial de la primera polaridad y por tanto de su posible referente no fictivo. Ejemplos de la creación del espacio de la perspectiva de la oposición lo podemos encontrar en los espacios míticos de *La Linares*, el bosque originario en *el poder del gran Señor* y en el costal desde donde se inicia y se narra *Pájara la memoria*.

En esta dinámica del surgimiento de espacios emergentes son concomitantes los surgimientos de acciones y personajes nuevos, estos los podemos ver en el cambio de espacios de una parroquia pequeña a una grande cambia el perfil del cura y su accionar (*Poder del Gran Señor*); el Quito tras las puertas y el Quito volcado a las calles con fuego en las manos (*La Linares*); la casa exseñorial del Centro Histórico y la residencia del Quito Tennis (*Pájara la memoria*).

Desde una mirada más cualitativa de la construcción del espacio se puede hacer una lectura crítica de los patrones de la sintaxis narrativa que se presentan más cercanos al referente no fictivo. Estos espacios de mayor peso cualitativo son los periféricos.

Las novelas escogidas dejan ver que existe un serio intento creador y, por lo tanto, la lectura de ellas requiere una mirada atenta para su disfrute. La presente disertación pretende ofrecer una clave de lectura no solo para estos tres textos sino para la poética más amplia de Égüez.

Luego de este trabajo académico en torno a la obra de Iván Égüez se podría encontrar un filón para ahondar en su poética en la importancia que pueda tener la presencia del espacio periférico como elemento configurador de su universo narrativo.

Otra posible línea para profundizar en su obra sería la de utilizar la polaridad originaria-emergente como elemento catalizador de significado de su poética.

Además desde esta polaridad de lo emergente y lo originario se podría intentar una lectura crítica de la sintaxis narrativa que se articula alrededor de la mirada clásica de lo central y lo periférico, es decir del poder.

La obra de Égüez presenta una problemática similar a la de la mayoría de los autores ecuatorianos, a quienes se los identifica con textos muy puntuales, descuidando así su corpus más íntegro; además muchos de los textos se han quedado en el ámbito escolar. Por lo anterior sería interesante que las tesis de grado y posgrado dedicasen sus esfuerzos académicos a redescubrir las obras en un contexto más global.

Finalmente creo que sería muy interesante el poder realizar investigaciones, desde el aparatage teórico de la crítica literaria (cualquiera sea esta postura teórica), pero ligada a investigaciones cualitativas naturalistas, que den cuenta de las percepciones de los diversos grupos lectores que se acercan a las obras.

ANEXO I

Se incluye a continuación un cuadro esquemático sobre la literatura, en relación al corpus textual seleccionado:

OBRA	ENSAYO, ESTUDIO	DATOS BIBLIOGRÁFICOS	SÍNTESIS TEMÁTICA
El poder del gran Señor	En este texto (de este cap.) se realiza una visión panorámica (estudio) de las obras de Egüez, entre otros.	LIBRO: 20 años de novela ecuatoriana 1970-1990. AUTOR: Antonio Sacoto. Ph.D. Cap.: La novela ecuatoriana del decenio 1980-1990 II parte.	Específicamente, en cuanto a la obra: El poder del gran Señor, se destaca la presencia de la obra como un relato de discurso sociológico. Se estudia la obra como una muestra de lo que sucedía en los 60 y el poder político de la Iglesia. Menciona la utilización de recursos como: el humor, el sarcasmo, la irreverencia, las características de esta voz narrativa (el Cristo). Destaca cómo mediante estos recursos y partir de esta voz, se ejemplifican y describen los cambios y sucesos que vive una ciudad y todo su pueblo y sus puntos de vista.
El poder del gran Señor	Es el prólogo en El poder del gran Señor en la edición de Antares. Da una visión del autor, de la obra, del contexto y sus recursos.	LIBRO: El poder del gran Señor. PRÓLOGO DE: Fernando Tinajero. Colección Antares.	Topa, entre otros, el tema de la consciencia social y con esta base ubica la novela de Egüez. Destaca la voz del narrador en la historia como una innovación en aquel tiempo, como algo "inédito" y "...que representa la más importante función del texto narrativo, puesto que sin ella no hubiese texto)"

			Con la utilización de la imagen. Además, añade que Egüez introduce algo que Tinajero denomina como "narradores secundarios semiocultos" y de cómo ellos operan en la narrativa. Contextualiza la obra y afirma su verosimilitud desde su plano estético, mediante la palabra.
El poder del gran Señor	Estudio introductorio en El poder del gran Señor de la edición de Antares.	LIBRO: El poder del gran Señor. ESTUDIO: Pablo Martínez. Colección Antares.	Martínez describe que en esta novela "asistimos al desmontaje inmisericorde y despiadado de los aparatos ideológicos del estado (el poder) de la iglesia (religión)". Menciona la novela del Egüez como el inicio (o el orientarse por...) de una novela-política. Habla de la originalidad del autor al hacer una desmitificación sistemática –durante la narrativa– de la condición de divinidad del personaje protagonista (testigo-observador). Menciona que el autor recupera, recrea y reelabora los lenguajes populares en sus múltiples variantes de clase. Transforma el lenguaje. Dice que hace una especie de democratización del lenguaje literario al preferir un lenguaje popular. Añade que lo original en la novela de Egüez radica en la estrategia narrativa y los canales de su plasmación lingüística.
Pájara la memoria	Cap.: La novela ecuatoriana del decenio. 1980-1990. II Parte.	LIBRO: 20 años de novela ecuatoriana 1980-1990 II parte.. AUTOR: Antonio	Habla de los recursos literarios que utiliza Egüez en esta novela: escritos, cartas diarios, monólogos interiores directos e

		Sacoto. Ph.D. Cuenca.	indirectos, diálogos simples y potenciales, etc. que permiten al lector entrar en el mundo de la ciudad y su gente. Añade que la novela tiene una riqueza temática inmensa, la que está condicionada por la misma narrativa y por la utilización del lenguaje para describir los pueblos, colonos y personas. Habla de Egüez como "un maestro de lo sensual". También, menciona que es una narrativa que está revestida de un aire burlón, humorístico, a veces cínico". Destaca el hecho de que existen muchos personajes en la historia pero que ninguno sobresale al punto de llamarlo protagonista. Mediante los recursos técnicos mencionados, "Egüez logra enfocar el desarrollo de una sociedad moderna con todos sus avatares y costumbres".
Pájara la memoria	En este libro Pájara la memoria, se presenta el prólogo de Cecilia Velasco llamado: Que el mundo se va a acabar.	LIBRO: Pájara la memoria. AUTOR: Iván Egüez. Editorial: M.I. Biblioteca Municipal de Guayaquil.	Cecilia Velasco habla de Pájara la memoria (también se refiere así acerca de El poder del gran Señor) como un texto cuyos rasgos clave son: "proponer, desde la ficción, un diálogo con los discursos historiográficos;" Habla de la creación del discurso mediante la narrativa (ironía, parodia, hipérbole). Añade que la obra de Egüez se inscribe dentro de una corriente crítica del arte y la intelectualidad con relación a la sociedad, la ética, la ordenación política del país y las élites.
Pájara la	Peter Thomas	Serie de Ponencias en	Peter Thomas se refiere a

memoria	realiza un estudio panorámico de la narrativa ecuatoriana. En este texto habla específicamente de Pájara la memoria. Cap.: 4. El eterno retorno.	el LIBRO: Quito, sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana. La Palabra Editores. 2005.	esta novela como una de las que en dicha época es una afirmación del eterno retorno. Para Thomas la obra evoca comparaciones con las novelas latinoamericanas que ejemplifican una visión histórica, cita a Carlos Fuentes como un sentido "circular", refiriéndose también a la mitología de Levi Strauss. Hace una comparación con las obras de Borges en relación al tema del tiempo histórico como mítico. Habla de un "centro" definitivo o punto de transición desde donde su moción rotativa se inicia y su regreso es inevitable. Para que esto se dé, Thomas menciona el hecho de la utilización de imágenes que anuncian el reconocimiento de este concepto filosófico que sirven como metáforas para su propia configuración narrativa circular. Habla de la representación de Quito como un laberinto y de cómo una prosa neobarroca puede contribuir a este sentido laberíntico en la obra literaria.
Pájara la memoria	Ensayo de Alicia Ortega en la colección Historia de las Literaturas del Ecuador. Cap.: 4. La novelística de la década del noventa	Colección: Historia de las Literaturas del Ecuador. Tomo 7. Literatura de la República (1960-2000) primera parte. COORDINADORA DEL VOLUMEN: Alicia Ortega Caicedo. Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional. 2011.	Aquí, Alicia Ortega dice: "Égüez privilegia el círculo por encima de la línea cronológica: la novela termina donde comienza. Este recurso característico de los relatos míticos junto con su aliento histórico dotan al texto de un matiz épico". Alicia menciona, también, que con el uso del tiempo en la obra, los personajes se perciben como cambiados. Permite ubicar a la República de una

			manera histórica.
La Linares	Ensayo de Alicia Ortega en la colección Historia de las Literaturas del Ecuador. Cap.: 2. La novelística de la década del setenta	Colección: Historia de las Literaturas del Ecuador. Tomo 7. Literatura de la República (1960-2000) primera parte. COORDINADORA DEL VOLUMEN: Alicia Ortega Caicedo. Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional. 2011.	La Linares alude a diferentes procesos históricos y el entramado para que esta secuencia se logre se sustenta en un eje narrativo que sería la construcción de un mito: La Linares, mujer fatal. Este está alimentado por fragmentos de voces anónimas y "malas lenguas" que reproducen los chismes y habladurías entorno a la descomunal belleza de María Linares.
La Linares	Prólogo de Michael Waag en la última edición de La Linares de Eskéletra (también consta en la edición de Trama). TITULO: La Linares como novela posmoderna. La novela ecuatoriana.	LIBRO: La Linares. AUTOR: Iván Égüez. EDITORIAL: Eskéletra. 2010.	Waag ubica a la Linares como una sátira posmodernista. Hace alusión a lo bien que funciona el texto fuera del Ecuador por su carácter universal que igualmente leído y mejor entendido por quienes desconocen el contexto en que Égüez basa la historia. Habla de una versión mitificada de la vida quiteña pero más aún de la intervención de la novela en la vida cotidiana. Habla también del uso barroco del lenguaje "donde el autor no sólo utiliza las posibilidades poéticas de las palabras en sí, sino que, al nombrarlas, consigue dar existencia a sus referentes."
La Linares	Prólogo de Iverna Codina en la última edición de La Linares de Eskéletra. TITULO: La Linares: en la mejor tradición de la novela	LIBRO: La Linares. AUTOR: Iván Égüez. EDITORIAL: Eskéletra. 2010.	Codina contextualiza la historia y luego se refiere a La Linares como una obra dentro de "lo real maravilloso", introduce el tono de leyenda. Y dice: "los personajes y acontecimientos se desenvuelven en capítulos

	ecuatoriana.		breves, sin relación de continuidad, al punto que parecieran en algún momento dispersar el centro narrativo". Habla de la existencia de la ironía sutil que llega por momentos a ser una caricatura o sarcasmo. Y que "al autor no le interesa las extravagancias técnicas ni las pirotecnias verbales". Habla de un uso no lineal del tiempo sino de planos temporales y crea atmósferas a partir de la enumeración reiterada.
La Linares	Estudio del padre Manuel Corrales Pascual en la última edición de La Linares de editorial Eskéletra. TITULO: Costumbrismo, picaresca, barroco, realismo: herencia superada.	LIBRO: La Linares. AUTOR: Iván Égüez. EDITORIAL: Eskéletra. 2010.	Habla de que La Linares surge de una historia del quehacer poético en lengua hispana y más inmediatamente unas circunstancias socioculturales que no se pueden pasar por alto. Introduce el concepto de neocostumbrismo para ubicar a esta novela y lo explica. Habla de la existencia de este neocostumbrismo dentro de La Linares. También, de las características barrocas que tiene el texto y lo desmenuza con citas.
La Linares	Estudio de Miguel Donoso Pareja en la última edición de La Linares de editorial Eskéletra. TITULO: Entre la tripa mishqui y la coca-cola	LIBRO: La Linares. AUTOR: Iván Égüez. EDITORIAL: Eskéletra. 2010.	Habla de la condición de <i>best seller</i> a que se le puede atribuir a La Linares. Un <i>best seller</i> del subdesarrollo. Habla de una narrativa que contextualiza el momento en que se escribe la novela y que hace que La Linares sea un producto que funciona tanto en la esfera nacional como en la internacional.
La Linares	Estudio de Jorge	LIBRO: La Linares.	Dice Jorge Dávila: "pues

	Dávila Vásquez en la última edición de La Linares de editorial Eskéletra. TITULO: La Linares como novela neo-barroca.	AUTOR: Iván Égüez. EDITORIAL: Eskéletra. 2010.	Égüez está entre de los escritores contemporáneos del Ecuador cuya obra puede inscribir dentro de la tendencia neo-barroca latinoamericana." Menciona que" Égüez hizo un tipo de poesía coloquial, de intenciones evidentes, poco valiosa, pero al momento de integrar la lírica a su novela obtiene estupendos resultados..." Dávila hace un desglose y descripción muy precisa del uso del lenguaje poético en La Linares y sus implicaciones barrocas. Enumera los recursos e imágenes utilizadas por Égüez.
La Linares	Cap.: II. El rescate de la "otra" historia en La Linares.	LIBRO: Narrativa y cultura nacional. AUTORA: Patricia Varas. EDITORIAL: Abrapalabra. 1993.	Describe el tipo de narración "fragmentada" que hace Égüez, donde, según Varas, en La Linares lo que se cuenta es la historia oficial. Hace referencia al tipo de narrador que utiliza y los cambios que hace. Se refiere al mito así: "La fuerza del mito de La Linares queda establecida a través de los esfuerzos inútiles de la burguesía por destruirla o cooptarla".

REFERENCIAS

- Ansaldo, C. (1983). *El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años en La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años*. Quito, Ecuador: Editorial El Conejo.
- Bajtín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F., México: Fondo de Cultura económica.
- Bal. M. (1995). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Cátedra.
- _____ (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus Humanidades.
- Barthes, R. (1999). *El mito hoy en Mitologías*. México, D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Bobes Naves, M. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid, España: Gredos.
- _____ (1993). *La novela*. Madrid, España: Síntesis.
- Cárdenas, E. (2013). *La narrativa de Iván Égüez*. Recuperado el 28 de agosto de 2013 de <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-opinion/7056-la-narrativa-de-iva-n-ega-ez/>
- Carrión, C. (2012). *La seducción en su tinta*. Recuperado el 1 de diciembre de 2012 de http://www.revistarocinante.com/contenidos/edicion_anterior/rocinante_49/rocinante.pdf
- Corrales, M. (2001). *Iniciación a la narratología*. Quito, Ecuador: PUCE.
- Diario El Comercio. (2011). *Literatura con un Cristo más humano*. Recuperado el 13 de marzo de 2013 de http://www.elcomercio.com/cultura/Literatura-Cristo-humano_0_466753371.html.
- Égüez, I. (1976). *La Linares*. Quito, Ecuador: Centro de Publicaciones - PUCE.
- _____ (2010). *La Linares*. Quito, Ecuador: Eskeletra .
- _____ (1985). *El poder del gran Señor*. Quito, Ecuador: El Conejo.
- _____ (1985). *Pájara la memoria*. Quito, Ecuador: Planeta.
- _____ (2007). *Pájara la memoria*. Guayaquil, Ecuador: Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- _____ (2008). *Poética del cuento*. en UNIVERSIDAD DE CUENCA, *Encuentro sobre*

- literatura ecuatoriana*, *Memorias*, T.I, 9.^a edición. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- _____ (1979). *Algunos problemas de la novela histórica*, en *Cultura, Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, Cuenca, 6 al 11 de noviembre de 1978*. No 3. Quito, Ecuador: BCE.
- _____ (2013). *Feria Internacional del libro de Guadalajara*. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de <http://www.fil.com.mx/prog/ficha.asp?edicion=2013&idr=4&idsr=13&ide=1&ida=1036&lan=1>
- _____ (2009). *Hazañas de la vida cotidiana en Rocinante*. Recuperado el 1 de enero de 2012 de http://www.revistarocinante.com/contenidos/edicion_anterior/rocinante_11/index.html
- _____ (2009). *QUITO como eterno retorno: Pájara la memoria*. Recuperado el 8 de mayo de 2012 de http://www.revistarocinante.com/contenidos/edicion_anterior/rocinante_11/index.html
- Frank, J. (1952). *Spatial Form in the Modern Novel*. En Aldridge, J.W. (comp.). *Critiques and Essays on Modern Fiction*. Nueva York, Estados Unidos: Ronald Press.
- Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid, España: Síntesis.
- Garrido Gallardo, M.A. (dir.). (2009). *El lenguaje literario Vocabulario crítico*. Madrid, España: Síntesis.
- Murillo Ruiz, C. (2013). *La polisemia psíquica de Iván Égüez o Malabares en su tinta*. Recuperado el 28 de octubre de 2013 de <http://ecuadoruniversitario.com/opinion/la-polisemia-psiquica-de-ivan-eguez-o-malabares-en-su-tinta/>
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1987). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra.
- Pérez Torres, R. (2009). *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana*. Recuperado el 5 de mayo de 2012 de

<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/257/hechosideas.pdf>

Raimond, M. (1988). *La novela* [Le roman]. París, Francia: Armand Colin

Revista Rocinante. (2009). *Quito en su literatura en Rocinante*. Recuperado el 8 de mayo de 2013 de

http://www.revistarocinante.com/contenidos/edicion_anterior/rocinante_11/index.html

Sabido Sánchez, F. (2012). *Iván Égüez*. Recuperado el 15 de agosto de 2013 de

<http://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2012/05/6748-ivan-eguez.html>

Universidad Andina Simón Bolívar. (2011). *Iván Égüez será el invitado en Conversaciones fuera de cátedra*. Recuperado el 20 de septiembre de 2013 de

<http://www.uasb.edu.ec/contenido.php?cd=3428&swpath=notev&pg=ev>

Velasco, C. (s.f.). *Pájara la memoria*. Recuperado el 6 de octubre de 2013 de

http://bibliotecadeguayaquil.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60:pajaralamemoria&catid=22:colecciondenovelas&Itemid=130

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.