# KIPUS

## REVISTA ANDINA DE LETRAS

24 II SEMESTRE 2008

***DOSSIER***

## *Alfredo Pareja Diezcanseco: historia y fábula. Homenaje (1908-2008)*

*Raúl* **VALLEJO**
Alfredo Pareja Diezcanseco: paisajes del narrador

*Raúl* **NEIRA**
Lo extraficcional en *La casa de los locos* y *La Señorita Ecuador*, las primeras novelas de Alfredo Pareja Diezcanseco

*Michael* **HANDELSMAN**
*El entenao*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, y la afirmación de la cultura montuvia como componente integral de lo nacional

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS

24 II SEMESTRE 2009 QUITO

ISSN: 1390-0102

## DOSSIER
## Alfredo Pareja Diezcanseco: historia y fábula. Homenaje (1908-2008)

Presentación 11

## DEL FABULADOR

**Raúl Vallejo** 13
Alfredo Pareja Diezcanseco: paisajes del narrador

**Raúl Neira** 19
Lo extraficcional en *La casa de los locos* y *La Señorita Ecuador*, las primeras novelas de Alfredo Pareja Diezcanseco

**Michael Handelsman** 43
*El entenao*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, y la afirmación de la cultura montuvia como componente integral de lo nacional

**Julio Pazos Barrera** 59
Una lectura de *Baldomera*

**Rossana Nofal** 79
La escritura de la historia en Ecuador tiene cuerpo de mujer. A propósito de *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco

**Ylonka Tillería** 91
*Baldomera*: el instinto y la irrupción del cuerpo

**Wilma Granda Noboa** 97
Historia de una película: *Las tres ratas*

**Alex Schlenker** 103
Del papel al celuloide: la adaptación cinematográfica de la novela *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco

**Martha Rodríguez Albán** 129
Modernidad narrativa en Ecuador. Personajes femeninos de tres novelas de Alfredo Pareja Diezcanseco

**Francisco Proaño Arandi** 151
Lo esperpéntico en Pareja Diezcanseco: precursores y continuadores

**Modesto Ponce Maldonado** 165
Las novelas de «Los nuevos años»: literatura e historia en Alfredo Pareja Diezcanseco

**Lucrecia Maldonado** 179
Lecturas personales: reflexiones nada académicas sobre *Los poderes omnímodos*

## DEL HISTORIADOR Y EL ENSAYISTA

**Enrique Ayala Mora** 201
Alfredo Pareja Diezcanseco: historia, identidad nacional y democracia

**Guillermo Bustos** 207
Clave del relato histórico de Alfredo Pareja Diezcanseco: herencia colonial, Revolución liberal y mestizaje

**Carolina Larco Chacón** 225
Del olvido a la memoria de la impunidad de la masacre de 1912 a través de *La hoguera bárbara*

**David Guzmán** 239
Alegoría e historia en *La hoguera bárbara*

**Ángel Emilio Hidalgo** 247
En las redes de Clío: visión, práctica y sentido de la historia en *La hoguera bárbara*

**Humberto E. Robles** 255
Alfredo Pareja Diezcanseco y su sentido de la historia

**Alicia Ortega Caicedo** 273
Alfredo Pareja: ensayista y crítico

## TESTIMONIOS

**Francisco Febres Cordero** 289
El peso de las ausencias

**Miguel Donoso Pareja** 295
Una visión familiar de Alfredo Pareja Diezcanseco

**Abdón Ubidia** 303
Alfredo Pareja Diezcanseco: la literatura es una dificultad adquirida

**María Elena Porras** 313
Una memoria, un testimonio: Alfredo Pareja Diezcanseco, el mecenas

**Edgar Freire Rubio** 335
Alfredo Pareja Diezcanseco en «El jardín de la memoria»

**Raúl Serrano Sánchez** 341
Alfredo Pareja Diezcanseco: escribir es un acto de pavor

**CRONOLOGÍA DE ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO** 365

**COLABORADORES** 371

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS

24 II SEMESTRE 2009 QUITO

ISSN: 1390-0102

## DOSSIER
## Alfredo Pareja Diezcanseco: history and fables. Homage (1908-2008)

Presentation 11

## THE FABLE WRITER

**Raúl Vallejo** 13
Alfredo Pareja diezcanseco: landscapes of the narrator

**Raúl Neira** 19
Extra-fictional elements in *La casa de los locos* and *La Señorita Ecuador*, Alfredo Pareja Diezcanseco's first novels

**Michael Handelsman** 43
*El entenao (The stepson)* by Alfredo Pareja Diezcanseco and the affirmation of montuvian (coastal low class) culture as an intergral component of national identity

**Julio Pazos Barrera** 59
A reading of *Baldomera*

**Rossana Nofal** 79
Historical writing in Ecuador has a woman's body: *Baldomera*, by Alfredo Pareja Diezcanseco

**Ylonka Tillería** 91
*Baldomera*: instinct and the emergence of body

**Wilma Granda Noboa** 97
The story of a movie: *Las tres ratas*

**Alex Schlenker** 103
From paper to film: the film version of the novel *Las tres ratas* (*The three rats*) of Alfredo Pareja Diezcanseco

**Martha Rodríguez Albán** 129
Modernity in fiction in Ecuador – female characters in three of Alfredo Pareja Diezcanseco's novels

**Francisco Proaño Arandi** 151
*Esperpento* style in Pareja Diezcanseco: precursors and followers

**Modesto Ponce Maldonado** 165
«Los nuevos años» (The later years) novels: literature and history in Alfredo Pareja Diezcanseco

**Lucrecia Maldonado** 179
Personal readings: non-academic reflections on *Los poderes omnímodos* (The absolute powers)

## THE HISTORIAN AND ESSAYIST

**Enrique Ayala Mora** 201
Alfredo Pareja Diezcanseco: history, national identity and democracy

**Guillermo Bustos** 207
Key to the historical writings of Alfredo Pareja Diezcanseco: colonial heritage, liberal revolution and mestizization

**Carolina Larco Chacón** 225
From forgetting to rememberance of the impunity of the 1912 massacre of through *La hoguera bárbara*

**David Guzmán** 239
Allegory and history in *La hoguera bárbara*

**Ángel Emilio Hidalgo** 247
In Clío's nets: vision, practice and sense of history in *La hoguera bárbara*

**Humberto E. Robles** 255
Alfredo Pareja Diezcanseco and his sense of history

**Alicia Ortega Caicedo** 273
Alfredo Pareja: essayist and critic

## TESTIMONIALS

**Francisco Febres Cordero** 289
The weight of absence

**Miguel Donoso Pareja** 295
Alfredo Pareja Diezcanseco: a family point of view

**Abdón Ubidia** 303
Alfredo Pareja Diezcanseco: literature is an acquired problem

**María Elena Porras** 313
A memory, a testimony: Alfredo Pareja Diezcanseco, patron of the arts

**Edgar Freire Rubio** 335
Alfredo Pareja Diezcanseco in «El jardín de la memoria»

**Raúl Serrano Sánchez** 341
Alfredo Pareja Diezcanseco: writing is an 'awe-ful' act

## CRONOLOGY OF ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO 365

## COLLABORATORS 371

El escritor en su estudio de Quito.
Fotografía tomada de *El duro oficio.*
*Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco,*
de Francisco Febres Cordero, Quito, Municipio de Quito, 1989.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
ISSN: 1390-0102

DEL FABULADOR

# Alfredo Pareja Diezcanseco: paisajes del narrador*

RAÚL VALLEJO
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

El autor realiza un breve recorrido biográfico que alude a la diversidad de oficios que realizara Alfredo Pareja, anotando la influencia de ellos en lo prolífico y diverso de su producción intelectual. Revisa igualmente los personajes de sus novelas, y destaca los principales rasgos estéticos de las mismas. Termina su recorrido con apuntes sobre los textos históricos, de crítica literaria y de arte que escribió el intelectual guayaquileño, justificando con estos elementos su lugar en las letras ecuatorianas del siglo XX.
PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, crítica literaria, crítica del arte, Historia del Ecuador, biografía.

**SUMMARY**

The author briefly reviews the wide range of jobs held by Alfredo Pareja, noting their influence on the diversity of his prolific intellectual output. It also reviews the characters of his novels, highlighting their major esthetic traits. It then finishes with notes on the historical, art and literary criticism books written by this intellectual from Guayaquil, justifying their place among Ecuadorian works of the 20th century.
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, literary criticism, art criticism, History of Ecuador, biography.

* Una versión de este texto se publicó en el *Diccionario de las Letras de América Latina*, t. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995, pp. 3627-3630. (N. del E.)

NOVELISTA, HISTORIADOR Y político ecuatoriano (Guayaquil, 1908-Quito, 1993). Por razones económicas solo pudo estudiar hasta el primer curso de secundaria. Se formó de manera autodidacta y asistió de oyente a la universidad pues quería ser abogado. No pudo alcanzar título profesional alguno porque, en 1931, cuando solicitó al Congreso Nacional que se le permitiese dar los exámenes de secundaria (único requisito que le faltaba para revalidar sus estudios universitarios), los senadores jamás le contestaron. Luego de una vida dedicada a la cultura, la Universidad de Guayaquil le otorgó el título de Doctor Honoris Causa.

Desde grumete en un barco mercante que lo llevó a Nueva York, pasando por vendedor de perfumes y propietario de sendas tiendas de venta de plata en México y Buenos Aires, hasta gerente de banco; lo diverso de su vida personal es comparable con su prolífica y variada obra intelectual que combina el quehacer novelístico, los ensayos históricos, el ejercicio del periodismo de opinión, la presencia en importantes cargos públicos –de 1979 a 1980, fue ministro de Relaciones Exteriores– y la cátedra universitaria. Alfredo Pareja Diezcanseco perteneció a ese grupo de escritores del realismo social ecuatoriano de los años 30, de quienes se dijo que eran «cinco como un puño»: José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert; es el único de ellos que no escribió cuentos y es el primero de los cinco que desplaza el espacio de sus novelas –excepto en *La Beldaca*– de lo rural a lo urbano.

En ese contexto literario se ubican las primeras novelas reconocidas por el autor: *El muelle* (1933), *La Beldaca* (1935), *Baldomera* (1938), inclusive la que es tal vez la única novela de humor de los años 30: *Don Balón de Baba* (1939), *Hombres sin tiempo* (1941), y *Las tres ratas* (1944). No nos referiremos a *La casa de los locos* (1929), *La Señorita Ecuador* (1930), *Río arriba* (1931), tres textos novelísticos iniciales de los que ni siquiera el propio autor quiere hablar.

Pareja creó una galería de personajes atravesados verticalmente por el discurso narrativo, que van desde los que deambulan en medio de la pobreza y la delincuencia, pasando por los que corresponden a los típicos representantes de la clase media urbana y llegan hasta los personajes míticos e imaginarios.

Ahí están los trabajadores portuarios, pero sobre todo la tierna María del Socorro Ibáñez, esposa de Juan Hidrovo, el inmigrante que vive en

Nueva York, en *El muelle*; la mulata que vende frituras y su marido, el delincuente Lamparita, en *Baldomera*; el Nicolás Ramírez, condenado a 16 años de presidio por intento de violación y asesinato consumado, en *Hombres sin tiempo*; Carmelina, Eugenia y Ana Luisa, las mujeres atrapadas por el conflicto familiar, en *Las tres ratas*; el político de *Los poderes omnímodos*; o ese ser mítico del bestiario del siglo XII, en *La Manticora*.

Después de *Las tres ratas*, Pareja se entrega al ambicioso proyecto de novelar un período de la historia del Ecuador, a partir de la llamada Revolución juliana, ocurrida el 9 de Julio de 1925, y que llevó a un sector de militares, provenientes de la clase media, a plantear un proceso de reformas destinadas a profundizar las transformaciones comenzadas por el ala radical del liberalismo.

Una novela-río o novela-suma, cuyo protagonista central es el Ecuador, expresado a través de los seres que lo habitan, convertidos estos en personajes de diversa índole. No una novela-río histórica, sino un conjunto de textos que se mueven en el decurso de la historia. Esta serie fue bautizada por el autor como «Los nuevos años». Su primer volumen es *La advertencia* (1956), que se ubica en el contexto de la Revolución juliana. En ella, encontramos a Clara –el siempre presente personaje femenino de la obra de Pareja–, mujer regida por el sino fatal de llevar a quienes se relacionan con ella a la soledad o la muerte. También al comandante Canelos, que representa las contradicciones sociales y políticas del movimiento juliano. Su hijo Pablo y el carpintero Briones son los seres puros de la novela. El padre Carlos, tipificado con la visión que los liberales tenían a mediados de siglo sobre los religiosos. Y está Quito, el escenario del movimiento reformista.

Después vendrán *El aire y los recuerdos* (1958) y *Los poderes omnímodos* (1964). En esta última se destaca la presencia de José María Velasco Ibarra, quien fue cinco veces presidente del Ecuador y que domina más de medio siglo de vida republicana, convertido en personaje de novela. Con estas novelas, Pareja se va alejando del realismo social de los años 30 y va conformando un nuevo discurso narrativo.

Aunque, tanto *Las pequeñas estaturas* (1970) como *La Manticora* (1974), según la voluntad del autor, pertenecen al ciclo de «Los nuevos años», hay quienes consideran a estos dos textos, novelas imbuidas de la modernidad estética planteada desde el llamado *boom* latinoamericano y, por tanto, un tercer momento de la creación literaria de Pareja.

*Las pequeñas estaturas* es presentada, formal y predominantemente, a través de los monólogos interiores de Redama –personaje femenino al estilo de Pareja– y Ribaldo, entre quienes se desarrolla una historia de amor. La voluntad de crear símbolos se expresa también a través de estos dos personajes: Redama es el amor y lo que éste tiene que hacer para salir adelante; Ribaldo, el empequeñecimiento físico como fruto de la humillación y la imposibilidad de ser libres al interior de una organización caracterizada por el sectarismo.

En la última novela de Pareja, *La Manticora*, que para algunos es su mejor obra –aunque en esto la crítica está dividida–, el autor nos construye un escenario teatral en el que se desarrolla la vida de los personajes, incluido el narrador. Si con *Las pequeñas estaturas*, Pareja entró en la modernidad, con este texto avanza en esa línea de renovación del lenguaje y buceo de realidades míticas y formas expresivas simbólicas.

Pareja también incursionó en el campo de la historia, en el que publicó 14 estudios de diverso tipo. Dos de ellos, ligados particularmente a la crítica de un momento de las artes plásticas de su país –*Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (1952)– y a la obra literaria de un autor que ya pertenece a la humanidad –*Thomas Mann y el nuevo humanismo* (1956).

Es vital para entender el espíritu del liberalismo, su apasionada obra *La hoguera bárbara* (1944), biografía sobre Eloy Alfaro, el líder de la Revolución liberal de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Otra obra fundamental, en el campo de la historia, es su *Historia de la República (Ecuador de 1830 a 1972)* (1974) que, actualizada hasta 1988, fue reeditada en una colección por fascículos profusamente ilustrada. Los críticos coinciden en señalar la importancia de la obra, porque en ella se refleja con claridad la visión liberal del proceso de formación y desarrollo de la República.

Alfredo Pareja Diezcanseco, a quien se otorga en 1978 el Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo, el más importante galardón que puede recibir un intelectual en el Ecuador, demostró a lo largo de su producción que su obra estuvo atenta al desarrollo de las tendencias más actuales del quehacer literario: desde el realismo social hasta aquella propuesta que invita al lector a que abandone la pasividad para convertirse en parte activa del proceso estético. ✦

Fecha de recepción: 18 julio 2008
Fecha de aceptación: 22 agosto 2008

**Bibliografía**

Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, Editorial El Conejo, 1984.

Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981

Gama e Silva, Vicente, «Hacia una sociología de la literatura: acercamiento a la novela *Las pequeñas estaturas* de Alfredo Pareja Diezcanseco», *Cultura* (Quito), IV, 11 (1981), pp. 51-91.

Heise, Karl, *La evolución novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Buenos Aires, Ed. La Librería, 1973.

——— *El Grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor, 1975.

Hidalgo, Laura, Estudio introductorio de *Las tres ratas*, Quito, Libresa (Col. Antares, vol. 19), 1989.

Rama, Ángel, «El área cultural andina», CA (México), CXCVII, 6 (1977), pp. 136-173.

Ribadeneira, Edmundo, Estudio introductorio de *Baldomera*, Quito, Libresa (Col. Antares, vol. 38), 1990.

Rodríguez Castelo, Hernán, Estudio introductorio de *Las pequeñas estaturas*, Guayaquil/Quito, Publicaciones Educativas Ariel, s.f.

Sánchez, Luis Alberto, «Alfredo Pareja Diezcanseco: gran novelista ecuatoriano», *Letras del Ecuador* (Quito), (julio-diciembre de 1957), p. 12.

Subero, Efraín, «Entrevista a Alfredo Pareja Diezcanseco en *El Universal* de Caracas», *Letras del Ecuador* (Quito), XIV-114 (1959), p. 3.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Lo extraficcional en *La casa de los locos* y *La Señorita Ecuador*, las primeras novelas de Alfredo Pareja Diezcanseco

RAÚL NEIRA
Buffalo State Collage

**RESUMEN**

El autor analiza, en las dos primeras novelas escritas por Pareja Diezcanseco, elementos externos de la estructura del mundo novelado, proporcionados por la voz extraficcional (prefacios, epílogos, notas de pie de página). *La casa de los locos* es la sátira de una sociedad en anarquía, que presenta la actuación caótica de las clases sociales dirigentes y prefigura a los sodalios deformes de *Las pequeñas estaturas*; en ella es de gran importancia el «liminar», en el que la voz extraficcional presenta su poética de la escritura: ésta puede ser un arma de combate cultural e ideológico. En *La Señorita Ecuador*, uno de los elementos extraficcionales, el epílogo, aclara y justifica la designación del texto como novela. Estos elementos constituyen, en ambos textos, indispensable contrapunto para entender el sentido y la crítica social implícitos en las ficciones textuales.

PALABRAS CLAVE: Vanguardismo, narrativa ecuatoriana, narrativa de la década de 1930, voz extraficcional, autor implícito, texto, poética.

**SUMMARY**

The author reviews the first two novels written by Pareja Diezcanseco, structural elements outside of the world of novels, provided by an extra-fictional voice (prefaces, epilogues, footnotes). *La casa de los locos* is a satire of a society in anarchy, which shows the chaotic actions of the ruling classes and foreshadows the deformed *sodalios* (members of a revolutionary organization) of *Las pequeñas estaturas* (Those of Small Stature); in it is the great importance to «emove», in that the extra-fictional voice speaks of the poetics of writing: this can then become a cultural and ideological weapon. In *La Señorita Ecuador*, one of the extra-

fictional elements, the epilogue, clarifies and justifies the work's designation as a novel. These elements constitute, in both works, an indispensable counterpoint to the understanding of the feeling and social critique implicit in such textual fiction.
KEY WORDS: Vanguard, Ecuadorian Fiction, 1930's fiction, extra-fictional voice, implied author, text, poetics.

**0.** EN LA ESTRUCTURA de la novela se dan incluidos ciertos recursos, que puestos de relieve, pueden servir a la exégesis de los textos; tales procedimientos formales se combinan y se manipulan mediante técnicas que se emplean con mayor o menor exposición. Si la estructura de la obra es el resultado de la aplicación de todos estos recursos, en este sentido, ella se desentiende por completo del autor[1] y sus «modos», para formar parte fundamental y constituyente del texto, aunque esté indudablemente condicionada por las técnicas utilizadas en su elaboración.

En las dos primeras novelas escritas por Alfredo Pareja Diezcanseco se presta atención a aquellos elementos de la estructura que se hallan fuera del mundo novelado, proporcionados por la voz extraficcional, y que contribuyen a dar a estos textos novelísticos su especificidad; también se consideran algunas de las estrategias narrativas que ayudan a proporcionar significado y a hacer de la obra un objeto estético deseable; técnicas que llevan a los lectores históricos a especular sobre las intenciones implícitas percibidas en ella.[2]

---

1. «El autor histórico, llamado algunas veces autor empírico (Martínez-Bonati, 87) es la persona de carne y hueso que escribe un trabajo específico. [...] En otros casos, la identidad de un autor histórico es mucho más problemática. El caso de *Beowulf* es particularmente complejo. La identidad del autor anónimo probablemente nunca se sabrá [...] Ediciones modernas del poema proponen un autor histórico formado por un poeta anónimo (período de tiempo desconocido), los dos escribanos que en el temprano siglo XI escribieron el único manuscrito que sobrevive y que borraron partes y efectuaron más de 180 correcciones, el trabajo de dos hombres (uno de los cuales no sabía inglés antiguo) que transcribieron el poema entre 1786 y 1787, y otro que lo transcribió en 1880-1882, y finalmente, el editor moderno mismo que edita el texto quien efectúa más de 300 enmendaciones e interpolaciones, la mayoría basadas en trabajos de otros investigadores y editores [...] De esta manera, el autor histórico está compuesto por lo menos de 7 personas de carne y hueso, entre los cuales el autor inicial es el menos concreto de todos. William Nelles, «Historical and implied authors and readers», en *Comparative Literature* 45.1, invierno 1993, p. 23». [Todas las traducciones en este ensayo son nuestras].
2. «El autor histórico escribe, los lectores históricos leen, el autor implícito significa, el lector implícito interpreta, el narrador habla, el narratario escucha. Éste último par de tér-

## LA VOZ EXTRAFICCIONAL

Como se sabe, los elementos extraficcionales son partes esenciales de toda novela:

> Los prefacios, los epílogos, y las notas de pie de página son elementos extraficcionales, suplementos que comentan el texto principal que los engendra y participan de él. Este tipo de texto extraficcional cuestiona la noción total de margen, borde, límite, frontera, lindero, orilla y las varias capas y desdoblamientos del texto; además pone en relieve la pregunta ¿Qué es lo que constituye un texto?[3]

El significado de un término se define no como relación a un referente, sino como unidad cultural; parte de una cadena significativa que siempre tendrá un eslabón que se manifiesta en progresión o regresión. Por tanto, la referencialidad de la novela es también de naturaleza semiótica y los signos ficcionales que la componen se refieren a entidades culturales que, a su vez, están determinadas por otras estrategias narrativas que pueden incluir desde el género a los modos complejos de las relaciones humanas.[4]

Desde esta posición, los materiales adicionales a la historia relatada en una novela, tales como el prefacio, los epígrafes, el epílogo, etc., son elemen-

---

minos debe entenderse como metafórico; el narrador y el narratario son constructos de un discurso que surgen del texto por inferencia, porque literalmente no hablan ni escuchan; ya que incluso, pueden ser presentados como silenciosamente pensando o escribiendo o leyendo en lugar de hablar y escuchar. En la práctica parece ocurrir un cierto nivel de entrecruzamiento entre estas categorías. El autor histórico puede haber querido significar algo con un texto y el lector histórico, especialmente cierto tipo de crítico literario, buscará (y ciertamente encontrará) el significado del texto; así como muchos narradores se presentan como si intentaran significar. Pero estas categorías pueden y deben definirse y separarse claramente en el nivel teórico. Es el acto físico del autor histórico, no el del narrador, el que produce el texto; las intenciones implícitas del autor implícito, no las expresadas por el autor histórico o el narrador, son la fuente definitiva del significado del texto; intenciones que 'solo pueden ser entendidas por el lector implícito; sin embargo el lector histórico puede especular sobre ellas'». W. Nelles, «Historical and implied authors and readers», p. 22.

3. Shari Benstock, «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text», en *PMLA* 98, 2 de marzo de 1983, p. 220.
4. Véase Raymond W. Gibbs, Jr., «Authorial Intentions in Text Understanding», en *Discourse Processes* 32.1, 2001, pp. 73-80.

tos fundamentales que ofrecen diferentes niveles de instancias discursivas que permiten adquirir una visión más globalizadora del significado emitido por el texto y de las intenciones del autor implícito[5] que se evidencian en él.

> La voz autorial es una entidad extraficcional, cuya presencia da cuenta, por ejemplo, de la organización, de los títulos y de presentar el trabajo de ficción. Esta voz extraficcional, la contrapartida textual más directa para el autor histórico, lleva toda la *autoridad diegética* de su creador (públicamente autorizado) y posee el estatus ontológico de verdad histórica. Ésta es la voz del discurso científico y «utilitario» tanto como la de la comunicación cultural.[6]

Cada una de esas instancias del discurso permite entrever algunos rasgos que ayudan a discernir características específicas sobre esa voz extraficcional. Voz que tiene la potestad de adoptar toda suerte de posturas y papeles que pueden dar una imagen diferente a la que en realidad le corresponde al autor histórico. Esta voz extraficcional, asimismo, se encarga de planear todas las expectaciones textuales que el lector histórico puede decodificar a través de la lectura del texto.

Este ensayo se propone efectuar el estudio de estos materiales en las dos primeras novelas de Pareja Diezcanseco que la crítica ha dejado de lado, por considerarlas como producto irregular del aprendizaje del escritor, para mostrar la manera en que fueron mal entendidas y, así, desechadas por lectores/críticos no capacitados para comprender el quehacer escritural desarro-

5. «El término 'autor implícito' fue introducido por Wayne Booth para referirse al 'segundo yo' que un autor crea cuando él/ella escribe, la imagen del autor que el lector infiere del texto escrito, independientemente de la información extratextual sobre el autor histórico. Distinción que puede compararse a la afirmación de Ervin Goffman sobre el *escritor* y el autor de un texto: sabemos sobre el escritor por los chismes literarios, publicados y no publicados; aprendemos sobre el *autor*, por sus libros (298). Este uso más enfocado de los dos términos 'escritor' y 'autor' nos proporciona una manera conveniente y sensible para referirse al autor histórico y al autor implícito en la mayoría de los casos. En situaciones que requieren una delimitación más rigurosa de la categoría de autor histórico, la diferencia entre escritor y autor histórico yace en el punto en que el escritor es un simple ser humano, mientras que el autor histórico, como ya he explicado, está construido a menudo por diferentes tipos de personas». W. Nelles, «Historical and implied authors and readers», p. 24.

6. Susan Sniader Lanser, «From Person to Persona: The Textual Voice», en *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 122.

llado en ellas; lo que les permitió emitir juicios negativos, especialmente después de que su autor publicó *El muelle*. Las obras son: *La casa de los locos* (1929) y *La Señorita Ecuador* (1930).[7]

## LA NOVELA EN CLAVE: *LA CASA DE LOS LOCOS*

> Mi libro, *La casa de los locos*,[8] es una novelita en clave política que tiene unas palabras como epílogo que firma Máximo de Bretal [...][9]

En *La casa de los locos* se ofrecen como materiales adicionales fuera de la historia: el título, el subtítulo, capítulos con título y con epígrafes, un liminar firmado por A. Pareja i Diez-Canseco, y un Epílogo fúnebre. Sabiendo que «Los títulos son parte de los textos; aunque marginales, su marginalidad es central, y ellos son siempre sinécdoques»,[10] por tal razón su estudio es

7. Nuevos estudios contextualizados en la época de producción de estos dos textos, deben mostrar el aporte decidido y la inserción de estas dos novelas dentro de la vanguardia ecuatoriana.
8. En *La casa de los locos* el relato comienza a partir de un presente impreciso, tanto en su duración como en su datación histórica, hecho que se comprende solamente al terminar la lectura de la obra. La analepsis central que inicia la historia abre con una escena en la que dos de los personajes principales: Juan Alberto Ricaurte, personaje-narrador y Don Felipe Fabricante de Números-protagonista dialogan brevemente sobre el asunto que se desarrolla: efectuar una revolución. Dentro de esta retrospección de indeterminada duración, la voz narrativa entrama una serie de pausas retrospectivas que suspenden la acción. Pausas que son de poca trascendencia para la línea argumental principal, puesto que estos recuerdos son de carácter personal íntimo y solo sirven para justificar algunas de las acciones y el comportamiento y la experiencia del narrador como individuo y artista (poeta-narrador). La acción, cruzada por la sátira, se relata a lo largo de los siete capítulos que tiene la novela. Cada uno de estos avanza la trama de la historia con igual aceleración, exceptuando el capítulo séptimo que se detiene un poco más, con descripciones alrededor de otro de los personajes principales, el Dr. Ángel Peralta. Como sátira, la historia de la novela puesta en la voz de un poeta poco apto para desempeñar algunos de los encargos que ha recibido, como el de redactar el documento más importante que los representará, expone una sociedad cuyos estamentos gubernamentales están plagados de miembros incapaces.
9. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989, pp. 25-26.
10. Hazard Adamas, «Titles, Titling, and Entitlement to», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,1, otoño 1987, p. 7.

imprescindible para la comprensión de las intenciones del autor implícito.

De esta manera, el *título*, *La casa de los locos*, permite al lector (histórico) percibir el tono satírico de la obra, puesto que el contenido es la representación de la actuación caótica de las clases sociales dirigentes. «Los títulos de las obras de arte a menudo son parte integral de ellas, constitutivas de lo que esas obras son».[11] De esta manera, el título de la novela de Pareja Diezcanseco informa sobre la historia que se relata; cuyo mundo ficcional pretende representar un país en caos (no se refiere a un manicomio literalmente, porque el contenido no lo presenta por ninguna parte). Es la metáfora de una sociedad en anarquía, algunas de cuyas provincias y poblaciones son: Esmeraldas, el Archipiélago de Colón, Guayaquil, Quito, Cuenca, los caseríos de Juján, la Costa.

El *subtítulo:* «Novela/ escrita para agotar la paciencia de cualquier lector/ i dedicada a los niños i a los viejos/ de mi patria infantil», sienta las bases del pacto de lectura que esta voz establece con su audiencia: el texto es ficcional y el tono de su contenido, satírico-irónico. El lector implícito está conformado por los niños y los viejos del Ecuador. Los primeros, tal vez, por ser seres inocentes, en quienes la obra puede influir de alguna forma. Mientras que los ancianos son capaces, gracias a la experiencia adquirida en el transcurso de la vida, de reflexionar sobre la censura que el texto conlleva y que las palabras del título y del subtítulo anticipan y evidencian.

Siendo consecuente con el título: «La casa de los locos», la voz extraficcional abre el texto con un «Liminar», palabra que en arquitectura se denomina el dintel, la entrada. Su contenido expone las intenciones que impulsan a un narrador joven de «21 años», quien en forma hábil se presenta a sí mismo como: «poeta» con «sueños [...] i sangre generosa», que «humildemente, vestido de harapos, zurciendo en los equívocos hilos de /la/ frase torpe», lanza su primer libro, apoyándolo en «dos palabras»: «la sinceridad y el valor».

La voz extraficcional respalda su posición por medio de una serie de enunciados que exponen una tendencia de pensamiento existencialista, al entender la vida como una lucha, en la que «para salir al frente [...] valor y audacia se requieren». Pero sin sinceridad en la vida, cualquier empresa como la de la escritura, sería intrascendente. Estas concepciones que se señalan en

11. Levinson en H. Adamas, «Titles, Titling, and Entitlement to», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 9.

«Liminar» llevan a proporcionar datos que muestran a esa voz autorial como consciente de que la escritura puede ser un arma de combate cultural e ideológico. Por lo mismo, escoge a Maurice Barrès[12] como uno de sus parangones literarios, tanto por su escritura prolífica como por su acendrado nacionalismo.

Los preceptos que la voz autorial incluye en este «Liminar» ofrecen una especie de poética de la escritura; cuyas ideas básicas giran alrededor del siguiente enunciado: Si el hombre está solo, más aún lo está el escritor, puesto que su quehacer exige suma intimidad y responsabilidad personal. De la misma forma, esta voz autorial es consciente de las fallas que los lectores (históricos) pueden encontrar en el texto; por eso, se adelanta a reconocerlas abiertamente. Previene sobre la posibilidad de que en sus enunciados se encuentren errores, producto de su ignorancia de la lengua y su desdén por la retórica clásica; defectos justificables por sus «sueños de poeta y sangre generosa en un corazón de veintiún años». Asimismo, anticipa los malentendidos que el texto ocasionará; ya que, su contenido es una crítica contra hombres reaccionarios que dirigen el país a través de rancias instituciones.

Ante las probables censuras que su escrito ocasione, somete como defensa la noción de que la obligación cívica de todo ciudadano continúa después de logrados los triunfos, puesto que el deber es permanente. Pero admite que la inestabilidad colectiva es fruto de tantos «sacudimientos» como los que sufre el hombre, condición que ofusca su pensamiento.

La voz autorial cierra su poética, afirmando: «¿Política? Hai crítica de ella, de nuestra política, pero hai novela». Es decir, la valoración que de ella se hace es falsa. Para defender y apoyar esta severa aserción, acude esta vez, a la autoridad de Platón,[13] ya que con la aplicación de sus enseñanzas se puede rescatar al Ecuador de su perenne situación caótica.

---

12. «El nacionalista y anti-semita Maurice Barrès (1862-1923), quien llegó de Lorraine y fue responsable por el culto del nacionalismo, explotado hábilmente más tarde por el general De Gaulle [...] Para él, la literatura sustituía la acción; su papel autoimpuesto fue el de educador de su generación [...] Escribió, si se cuentan sus diarios publicados póstumamente, cerca de cien libros. [...] Barrès comenzó, como Anatole France, como irónico e indiferente; pero bajo la influencia de Renán [...] Llegó a ver el nacionalismo como el destino [...] De todos los hombres [...]». Martín Seymour-Smith, *Funk and Wagnall's Guide to Modern World Literature,* New York, Funk and Wagnall's, 1973, pp. 405-406.
13. Diálogo «El político», cuya tesis fundamental aparece en la tercera parte, en la que se

Ahora, el contenido, dividido en capítulos, ofrece títulos y epígrafes en cada uno de ellos. *Los títulos de capítulos y los epígrafes* contribuyen a solidificar una imagen del autor implícito que se va recreando en la mente a través de la lectura del «Liminar». Además, los títulos de los capítulos sintetizan el contenido del capítulo o la consecuencia lógica de los sucesos del capítulo anterior, como sucede en el II: «La huelga» y en el III: «El manifiesto».

Capítulo I, «La máquina de hacer números»: este título es una referencia irónico-grotesca a don Felipe,[14] el jefe del narrador, quien por su obsesión por las matemáticas, cruza el umbral de la demencia; indica al lector implícito, la situación anómala que peculiariza al personaje, a la vez que destaca la ironía como una característica de la voz extraficcional.

**Epígrafe:** No somos todos los que estamos
ni estamos todos los que somos
Don Quijote

Literalmente, las palabras del epígrafe hacen referencia a los miembros que conforman el Partido Revolucionario que se presenta en el capítulo. Los que han acudido, no son los que cuentan; pero tampoco han acudido todos los que podían ayudar a ejercer el cambio. Por tal motivo, la voz extraficcional que selecciona estas palabras aduce que en la reunión, en que la patria llama a las personas importantes para que luchen por su rescate, se hacen presentes muchos que no tienen en cuenta la seriedad y la gravedad del compromiso; pero faltan algunos de los que pueden llevar a feliz término las acciones. La explicación anterior se desconoce, para adquirirla, se requiere de una aclaración de ese dicho tan conocido, pero que encierra inmensa complejidad. Por tanto el lector implícito, para comprender e interpretar adecua-

---

discuten las diversas formas de gobierno y la parte que las leyes juegan en él. Para Platón, el mejor gobierno es uno sin leyes, que el verdadero hombre de Estado guía de manera flexible, adaptándolo a cada caso específico. El gobierno de la ley, por el contrario, es rígido e inflexible, puesto que no permite ningún tipo de indagación, dando como resultado la imposibilidad de sobrellevar la ya difícil existencia. Platón, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters,* Edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp. 1018-1019.

14. Este nombre es símbolo de coraje tanto como de fuerza. También significa ese lado de la naturaleza que corresponde a la capacidad calculadora que mide y pesa. G. A. Gaskell, *Dictionary of Scripture and Myth*, New York, Derset Press, 1988, p. 572.

damente, debe adentrarse en el contenido del capítulo para descifrar el enigma que parece contener el epígrafe.

El título del capítulo II, «La huelga», informa sobre el giro político que ha tomado la situación planteada en el capítulo anterior; asimismo su escogencia, permite ver que la voz extraficcional deja de lado la burla que se manifiesta en el título del capítulo anterior, para adherirse con su laconismo a la seriedad de los hechos que se narran.

**Epígrafe:** La regla de conducta moral
que debe dirigir las acciones
es hasta tal punto obligatoria, que no podemos apartarnos de ella ni un solo
punto, ni un solo instante.
Confucio

Al escoger estas palabras, la voz autorial destaca la importancia de las enseñanzas del confucianismo, doctrina generalmente comprendida como sostenedora de una moral autónoma, esto es, sin fundamentación religiosa, cuyo expositor quiso ser un verdadero maestro de ética.

Con las palabras de Confucio, el lector implícito se enfrenta a una aparente contradicción entre el título del capítulo y el contenido del epígrafe, ya que inmediatamente se puede asociar a la huelga un comportamiento de ruptura con las normas establecidas, mientras que las palabras de Confucio indican una rectitud moral inquebrantable. Esta situación de perplejidad comienza a resolverse cuando se presta atención a las palabras del «Liminar» que dicen que la obligación cívica de los ciudadanos nunca termina; por tanto, el *título* indica una situación extrema, a la que deben recurrir en la historia los miembros del Comité Revolucionario para alcanzar algunas de las mejoras propuestas.

Con el título del capítulo III, «El manifiesto», mediante la interpretación, se entiende que se llama a los ciudadanos para entrar en acción, a la vez que se sientan los puntos de trabajo de los actos del Comité Revolucionario, después de la huelga fallida que se desarrolló en el anterior capítulo.

**Epígrafes:** La salvación del País consiste en adoptar el sistema federal económico.

(Telegrama al gobierno publicado
en *El Guante* en 1925)
Juan de Dios Martínez Mera

La flor del regionalismo es-
tá en Guayaquil, pero sus
raíces en Quito.
(Plagio) Manuel Seminario

Partiendo de la suposición que parece emitir la voz autorial de que los epígrafes de la obra son todos históricos, el primero lleva al lector implícito a interpretar puntos del programa del manifiesto. En tanto que el segundo semeja ser una aclaración del dilema que escindía al Ecuador durante la época de la escritura de la novela.[15]

Con el título del capítulo IV, «*La revolución*»: se anticipan los sucesos que se narran en el contenido de esa sección.

**Epígrafes:** La revolución es el orden.
Henry Barbusse

En ningún país ha empe-
zado la revolución, ni po-
drá empezar nunca, como
una acción de la mayoría
de la población.
Carlos Radek[16]

15. El concepto de *regionalismo* tiene una carga semántica ambigua; por tal motivo, sus delimitaciones han sido muy debatidas. Brevemente, algunas de sus características se han resumido de la siguiente manera: «Es un concepto bastante ambiguo y más debatido aún. Muchas veces confundido con *regionalización*, a pesar de que sus significados son completamente diferentes; porque el regionalismo se refiere al procedimiento de redistribuir ciertos poderes del gobierno central para concederles a las autoridades territoriales una posición intermedia entre los niveles del gobierno central y local; la *regionalización* hace referencia al proceso mediante el cual, las autoridades políticas y administrativas centrales responden a las exigencias regionalistas. El regionalismo es una cuestión de política; la regionalización, una de regulaciones. El regionalismo brota de la periferia y la regionalización es la respuesta del centro». Vernon Bogdanor, edit., *The Blackwell Encyclopedia of Political Institutions*, Oxford, Basil Blackwell Inc., 1987, p. 526.
16. Carlos Radek (1885-1939). De ascendencia judía, escribe en polaco y alemán. Publicó propaganda revolucionaria. Organizó a los comunistas alemanes durante su revolución

Estos lemas emitidos mediante los epígrafes por la voz extraficcional invitan al lector implícito a interpretar la parte de la historia relatada, justificando la decisión que la junta revolucionaria toma y que se anuncia en el título.

El título del capítulo V, «Las aventuras del doctor Ángel Peralta», es el más desconcertante dentro de la sucesión de ideas que señala la titulación de los apartados de la novela, que se refieren a las acciones del Comité Revolucionario. Éste, por el contrario, es el único que alude a las actividades del mentor filosófico del narrador principal de la historia; escogencia que señala la intención específica de la voz extraficcional de que se le preste atención a este personaje.

**Epígrafe:** La civilización nació en el trópico i ha de volver al trópico.
José Vasconcelos

Mientras que este lema ofrece para la interpretación, un punto de referencia para entender algunas de las características del doctor Ángel Peralta; la voz extraficcional sugiere que los postulados de Vasconcelos son el parangón real de las enseñanzas propuestas por el personaje filósofo, y a esto se debe prestar atención para la correcta interpretación.

El título del capítulo VI, «La reacción»: hace alusión dentro de la historia a la repercusión que tiene el descubrimiento que efectúan los jóvenes sobre la traición de los viejos a la causa revolucionaria. De esta manera se guía al lector implícito para que descifre, dentro de esta sección de la historia, una sensación de malestar y desconfianza general en los estamentos de la sociedad representada.

**Epígrafe:** La Patria nada tiene que esperar sino de los jóvenes: los libertadores nunca han sido viejos.
Juan Montalvo

---

de 1918. Cae prisionero en 1919. Cuando regresa a la Unión Soviética se convierte en uno de los líderes de la Internacional Comunista, pero pierde su estatus por su creciente desconfianza en tácticas extremas. Editor del *Pravda* y rector de la Universidad china de Sun Yat-Sen. Entre 1927-1930 se lo acusa de trotskista y se lo expulsa del partido. Readmitido a éste, en 1930 cae víctima del stalinismo y muere en prisión en 1937.

La interpretación textual de este lema reafirma lo que se sugiere en el título del capítulo. Ya que dentro del contexto establecido en el texto y en la época histórica en que transcurrió la vida del pensador Montalvo, la lucha por la libertad solo puede librarse en la plenitud del idealismo propio de la juventud.

En el título del capítulo VII, «El desengaño»: se anticipa, dentro de la historia, la decepción que produce el fracaso de la empresa cívica que intentó poner en marcha el Comité Revolucionario de jóvenes, quienes al observar el apaciguamiento del ardor de los proyectos idealistas que se produce como resultado del paso del tiempo, reaccionan negativamente ante aquellos a quienes habían considerado como prototipos cívicos; hechos que fortalecen la interpretación que debe producir el lector implícito.

**Epígrafe:** El que anda con sabios, sabio
será; el amigo de los necios
tal se hará como ellos.
Salomón

La interpretación textual de este lema hace reflexionar al lector implícito sobre la circularidad de la idea presentada en el epígrafe inicial de la obra. La empresa falla porque se ha confiado a gente incapaz, carente de criterio moral, para llevar a buen término los nobles fines propuestos.

La historia cierra con un epílogo, cuyo texto es el siguiente:

**Epílogo fúnebre**

El suscrito que ha merecido el inconmensurable honor de ser elegido, desde ultratumba, por Cyrano de Bergerac y Alonso Quijano, para concurrir a los funerales del SEÑOR DON FELIPE, FABRICANTE DE NÚMEROS, i depositar una modesta ofrenda floral sobre su tumba, ha tratado de cumplir con ese doloroso encargo, sintiendo que, por destierro indefinido, de Miguel Valverde el egregio poeta de la pluma de fuego no haya podido ser llenado mejor el cometido.
Llevé descubierto i compungido, un ramo de rosas rojas, con la siguiente dedicatoria, escrita con sangre de mi corazón:

*Al Señor*
*don Felipe,*
*Fabricante*
*de Números,*

*Político, Financista*
*i Hombre Sincero,*
*Nosotros Le Dedicamos Este Recuerdo.*

*Cyrano de Bergerac* *Alonso Quijano*

*MÁXIMO DE BRETAL*

Bienaventurado el varón
que no anduvo en consejo
de malos.
Salmos I-1

Muchos rogarán al príncipe:
Mas cada uno es amigo del
hombre que da.
Proverbios 18

El firmante, Máximo de Bretal –seudónimo de Adolfo Hidalgo Nevares, en la vida real–, ofrece el último y máximo tributo que, a nivel literario, puede ofrecerse a don Felipe. Este texto satisface dos necesidades. Con el apadrinamiento de Alonso Quijano y Cyrano de Bergerac, públicamente Felipe como personaje recibe el espaldarazo que lo une a los personajes literarios ilustres. A la vez que se explicita la necesidad del autor implícito de que su personaje sea reconocido como tal por los lectores de la obra.

Ahora bien, la voz extraficcional que emite el «Liminar» y los epígrafes produce una imagen autorial erudita, que hábilmente construye una estructura a través de los epígrafes, que es consecuente con el plan que traza en el «Liminar». Plasma la idea de un autor implícito que posee una clara visión de las técnicas, mediante las cuales puede manipular la atención de los lectores, y quien es consecuente hasta el final con los conceptos explicitados en el «Liminar» que abre el texto.

En esta novela, la voz extraficcional emite señales, marcas que guían la lectura para entender las intenciones del autor implícito. A pesar de que los epígrafes digan una cosa y el relato en sí, otra, la intencionalidad de la voz autorial es indicar la dualidad de lectura que exige el texto. Claramente, esta voz expresa el designio que guió la estructura del texto de producir una ficción vinculada al compromiso social histórico.

La proyección imaginativa y la intrincada estructura que engendra la forma abierta de la novela se produce por la división en capítulos, donde la narración sigue una línea argumental. Línea que contrasta con la historia que todos los materiales extraficcionales presentan. La voz extraficcional, combinada con su potencial para dar forma a nuevos tipos de producción verbal, se adapta al público receptor (lector implícito) que el autor histórico tiene en mente. De esta forma, al entender y descifrar adecuadamente todos estos niveles, se produce un contexto literario en el cual la perspectiva lleva a un correlato estructural para la relación que existe entre el escritor Pareja Diezcanseco y su novela como acto literario.

La incapacidad de interpretar estas técnicas produjo como resultado la recepción que la obra generó. Un año después de escrita, muchos ejemplares de la novela seguían guardados en los cajones, en los que el impresor había entregado la tirada. Se la recibió como novela en clave, que requería de interpretación y que a pesar de mencionar a muchos hombres conocidos e influyentes para criticarlos a través de la ironía, no se entendió.[17]

Escrita esta novela en 1929, empleando nombres de gente influyente y representándolos en forma ridícula, logró herir muchas susceptibilidades y creó antagonismos para su creador. Leída, ahora a ochenta años de publicada, el lector se encuentra con un texto que cumple su cometido. Ya que por medio de la risa, la ridiculización y la exageración, la acción narrativa muestra el caos y la incapacidad de todos aquellos que detentaban algún puesto de poder dentro de la sociedad cuyos males se denuncian.

*La casa de los locos* es un semillero de motivos e intenciones que se repetirán posteriormente en otras obras de Pareja Diezcanseco. El narrador protagonista con problemas emocionales como Juan Alberto Ricaurte, que narra los hechos desde un futuro que está mas allá de cualquier vida humana [«tres siglos y medio, cuatro meses, diez días (...)»], volverá a aparecer mucho mejor estructurado en *Río arriba*. La sátira política en forma muy

17. Con todo, pese a tan escaso aprecio público, el nombre de su autor no fue ignorado, ni los méritos de su obra absolutamente desconocidos. Llamó la atención lo novedoso de su estructura y, en especial, la versatilidad y fluidez de su prosa literaria. Por esto, un calificado corresponsal tuvo esta reacción: «Adolfo Simmonds a mi paso por esa a New York, hace dos años, me prestó *La casa de los locos*. Leí su libro de un tirón –recostado sobre la hamaca– y al concluirlo me levanté a buscarle; no me importaba el calor, ni el cansancio; en cada esquina tomaba aliento creyendo encontrarlo entre alguno de mis conocidos». (Carta de Plinio Enríquez, 1932).

similar a la expuesta en esta narración, así como la descripción grotesca de Don Felipe fabricante de números, anticipa el grupo de sodalios reducidos y deformes de *Las pequeñas estaturas.*

Como libro juvenil, esta novela con gran desparpajo exhibe los inicios del futuro novelista que llegará a alcanzar una de sus cumbres en la producción del grupo de obras sobre el montuvio: *El muelle*, *La Beldaca*, *Baldomera* y en cierta forma *Las tres ratas.* Posteriormente, las innovaciones técnicas que empleará lo harán indagar otros campos y utilizar la historia y los problemas sociales para producir obras como las que conforman «Los nuevos años».

## LA NOVELA REPORTAJE: *LA SEÑORITA ECUADOR*

> Es un disparate completo, una cosa periodística con prólogo de Adolfo H. Simmonds, un periodista de gran talento y a quien gustaba el opio [...] Fue una cosa de muy mal gusto, con un solo valor: fue Sara Chacón, una mujer de la clase media, quien triunfó sobre Blanche Yoder, chica de ojos azules, preciosa, de la llamada aristocracia guayaquileña.[18]

La novela, como forma literaria, ha experimentado a lo largo del tiempo cambios notorios en su estructura, en sus recursos constitutivos, en su temática y en la misma valoración de su función y destino. Dar cuenta y razón de semejantes cambios es una de las responsabilidades de la crítica literaria. De este modo, cabe considerar si la intencionalidad cifrada en el texto de *La Señorita Ecuador*[19] evidencia la forma en que Pareja Diezcanseco se relacionó con el acto literario y sus orígenes sociales a finales de la década del veinte y primeros meses de 1930.

---

18. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 32.
19. *La Señorita Ecuador* es una obra de difícil clasificación ya que la estructura híbrida que la conforma, parte reportaje periodístico, parte novela rosa, confluyen, gracias a las breves narraciones intercaladas, en el relato principal que es fundamentalmente la crónica del certamen de la Señorita Ecuador. La historia se narra desde un presente específico –la duración del proceso por el cual la elección de Señorita Ecuador duró ese año particular– puesto que este acontecimiento paraleló con mucha semejanza al verdadero concurso que se celebró ese año. La composición de la novela es de nueve capítulos en romanos y un epílogo extraficcional que sirve de aclaración y justificación para la clasificación de «NOVELA» a la obra.

Los materiales que emplea la voz extraficcional de esta novela son los siguientes: un título con clasificación del género narrativo: novela; un prólogo firmado por Adolfo H. Simmonds; dos dedicatorias; los títulos de capítulos:

I ¡La bruja! ¡La bruja!
II Sara Chacón era la última
III ¿Qué quería esa mujer?
IV En la playa sombrillas multicolores
V Tres botellas de Mallorca acompañaban
VI La infeliz criatura dormía
VII Todos eran partidarios de Sara Chacón
VIII Sus ojos empapados de tristeza
IX La mujer, extraña e indiferente

Además de fotografías dentro de los capítulos, sin notas explicativas, hay un epílogo y un texto de una carta donde se le rinden honores a la Srta. Ecuador: Sara Chacón.

La habilidad de la novela para apropiarse de modos discursivos múltiples, o de imitarlos, exige reconocer la elasticidad o la tolerancia que es parte integral de las convenciones ficcionales; estrategias que no podrán ser detectadas como tales, a no ser que se tenga conocimiento específico de la ubicación histórica del texto. Esta es la situación que se debe tener en cuenta con la segunda novela de Pareja Diezcanseco: *La Señorita Ecuador*, cruce híbrido entre el reportaje periodístico[20] y la novela. La narración presenta la historia de Sarita, ganadora del título Señorita Ecuador en 1930.

20. «El reportaje se caracteriza, con respecto a otros géneros periodísticos, por su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística. Desde el punto de vista compositivo y estilístico, es un género muy versátil, ya que puede incorporar y combinar múltiples procedimientos y recursos de escritura, absorber en parte o del todo otros géneros periodísticos informativos –como noticias, informaciones, crónicas, entrevistas...– y de opinión –columnas y comentarios– y además puede asimilar parcial o totalmente géneros literarios y artísticos –como la novela, el ensayo, el *short story*, el cine o el teatro– [...] Como afirma Albert Chillón, la importancia que merece el reportaje es tal que debería ocupar un lugar dentro de la cultura periodística, análogo al que tiene la novela en la cultura literaria. Y añade: 'Gracias a su diversidad de manifestaciones, a las múltiples funciones comunicativas que ejerce y a la versatilidad temática, compositiva y estilística que le es inherente, el reportaje es con diferencia el más flexible, el más complejo y también –como la novela, el más camaleónico de los géneros periodísticos'. En definitiva, se trata de un género que puede satisfacer todas las exigencias del lector con-

Esta narración no es una desviación «nueva»; sin embargo, no deja de ser un apartamiento de la forma tradicional que se espera de una novela. Siguiendo la técnica lineal del lenguaje no-literal[21] –que se caracteriza por pretender unos objetivos de eficacia y de economía expresiva–, esta novela presenta en un orden estrictamente cronológico los acontecimientos que se suceden para que se elija reina a una chica de complexión morena; derrumbándose con esto la tradición de nombrar siempre a una rubia de ojos claros.

A través de un estilo mesurado, con el que se componen oraciones directas y párrafos muy breves, la voz narrativa emplea el estilo informativo para persuadir sobre la justeza de la decisión del jurado. Esto es lo que en general sucede en *La Señorita Ecuador*; basándose en una serie de patrones convencionales se construye un relato de reportaje testimonial que semeja alejarse de las convenciones de lo que en la actualidad se acepta como ficción. De esta manera, la voz extraficcional de Simmonds, quien escribe el *prólogo*, aporta un texto de 10 páginas subdividido en ocho secciones:

En la primera sección, el prologuista describe en forma de diálogo el pedido que hace el autor representado, para que se escriba el prólogo. Dos veces, el prologuista rechaza el pedido. Por último éste advierte que no es aconsejable que él lo redacte. A lo que el autor representado responde vivamente que, si tiene voluntad, lo haga.

En la segunda sección, el prologuista trata de definir lo que es un prólogo: apoyo decidido de una eminencia a un principiante o, a su vez, un mero pretexto para proveer datos biográficos sobre un autor célebre. También, examina la función que tienen los prólogos y los prologuistas.

La tercera sección explica la incógnita que es para un lector el nombre de un autor. El prologuista debe decir algo sobre el autor histórico, pero no sabe qué escribir o decir. Finalmente lo presenta siguiendo unas pautas: a) calidad humana, b) datos biográficos generales y muy comunes para un joven de esa edad. Este segmento acaba con una pregunta retórica e irónica: ¿No es esto suficiente para conquistarle la estimación del lector? Finalmente,

---

temporáneo y, a la vez, permitir al reportero captar con profundidad la realidad, llegar a la esencia de los hechos y de los acontecimientos». Sonia Fernández Parratt, «El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro», en *Revista Latina de Comunicación Social* 1,4, abril 1998, p. 1.

21. Es el tipo de lenguaje figurativo que requiere de medios para-lingüísticos para su comprensión. Véase Diana van Lancker Sidtis, «Where in the Brain Is Nonliteral Language?», en *Metaphor and Symbol* 21,4, 2006, pp. 213-244.

el prologuista anuncia el viaje que el autor histórico se propone hacer al extranjero.

En la cuarta sección, el prologuista presenta su criterio sobre la primera novela del autor histórico; el juicio es equilibrado. Luego la compara con obras ecuatorianas que han aparecido en las últimas décadas; en seguida, las contrasta con las creaciones europeas contemporáneas, para destacar el valor de las producciones del Ecuador.

En la quinta sección, Simmonds ofrece valoraciones indirectas sobre las dos obras del joven escritor. Pero quizás lo que más le interesa en esta sección al prologuista es comunicar qué clase de recepción tuvo la primera novela y el riesgo que se le presentaba al autor histórico al escribir la segunda; el cual lo califica como de «utilitarios fines» para recibir «baratos laureles».

Luego emite un juicio sobre la creación y las intenciones del autor histórico con las siguientes palabras: «¡Pobre Pareja! Una prostitución como cualquier otra». La sección acaba con algunas observaciones sobre el tema y con una valoración superficial de la obra. Pide al lector que se lea el texto con cariño, ya que éste había sido escrito con igual sentimiento. Por último, precisa, que si hubiera un público lector que se entusiasmase con la obra estaría conformado por muchachas de quince años.

En la sexta sección, Simmonds, a través de una serie de preguntas, trata de plantear la razón que impelió al autor histórico a escribir la obra: «¿Haría una biografía de la bella damita?». El prologuista piensa que una chiquilla de 16 años, poco material novelable puede ofrecer, especialmente si éste quiere tener cariz biográfico.

La séptima sección consta de un supuesto diálogo entre el prologuista y la Señorita; en él, ella se queja de la falla del fotógrafo para captar siempre la belleza del sujeto. Esto sirve para justificar los posibles puntos que molestarán a quien fuere sobre las pinceladas del literato. Tanto éste como el fotógrafo quisieron presentarlas bellas.

En la octava sección se adelanta una premonición calificando la obra como «una novela de ocasión», que durará mientras pueda satisfacer la curiosidad del momento. Luego quedarán pocos ejemplares acumulando polvo y polillas. Así enjuicia acertadamente que Pareja Diezcanseco la tendría como que «hizo aquel juguete, con el fervor de una loca hora de juventud».

Este augurio se cumplió al pie de la letra; pues en 1988, Pareja Diezcanseco opinó al respecto en una entrevista:

–¿Hay algo que habría preferido no publicar?

–Sí, esa especie de crónica o biografía novelada de Sarita Chacón, que fue elegida «Señorita Ecuador». Esa obra es un adefesio.[22]

El prologuista advierte a la crítica que deje en paz y a un lado esta obra y se ahorre el trabajo de enjuiciarla, ya que tanto la obra como sus personajes pronto pasarán al olvido. Sin embargo, no todo es negativo, desde ya le augura «otras obras con efectivos propósitos de arte», reconociendo la valía que el joven promete en el campo de las letras.

Concluye el prólogo dando una valoración de Pareja Diezcanseco como futuro novelista. Desde su perspectiva, los puntos fuertes que logrará desarrollar son:

> Su fácil concepción, el movimiento preciso de sus personajes, la ensambladura de los elementos argumentales, y, sobre todo ello, el sentido de vida nueva, extrovertida, captadora que alienta en su producción, ponen en sus manos una hora de porvenir. ¿Podrá mañana realizar la gestación perfecta? [...] Podemos acreditar que él es una esperanza, una legítima esperanza.[23]

La voz del prologuista sirve para informar cómo se percibe este texto en el momento de su escritura. Esta voz no pretende ser condescendiente, sino al contrario, claramente expone lo que considera que son las fallas y los aciertos del texto; la habilidad y la falta de experiencia del escritor y la promesa que representa para el futuro de las letras ecuatorianas. Estas palabras son indicación de lo que era en sus inicios el que sería uno de los escritores más importantes del siglo XX en el Ecuador.

Ahora, la voz extraficcional de la novela proporciona otra faceta del discurso dada a partir de las *dedicatorias*.[24] La primera a *Mercedes Cucalón*

22. Rodrigo Villacís Molina, «Abalorios: Al teléfono con Alfredo Pareja», en *El Comercio*, Quito, 10 abril 1988.
23. Adolfo H. Simmonds, «Prólogo», en Alfredo Pareja Diezcanseco, *La Señorita Ecuador*, Guayaquil, Editorial Jouvin, «La Reforma», 1930, p. ix.
24. «Toda dedicatoria es una estructura morfológica en la que entran en juego cuatro elementos: el que ofrece la dedicatoria (dedicante), el que la recibe (dedicatario), el objeto dedicado y la razón que la motiva. Estos elementos pueden estar *in praesentia* o *in absentia*, pero siempre existen virtualmente». Óscar Hanh, «Borges y el arte de la dedicatoria», en *Estudios Públicos*, No. 61, verano 1996, p. 428.

*Concha*, «quien posee dulzura artística y amor profundo por las cosas de la patria ecuatoriana». La segunda, a *Sara Chacón Zúñiga*, por ser ésta «encarnación exquisita de una raza que se forja en los moldes precisos de un anhelo continental».

En este doble homenaje que hace la voz extraficcional, se señalan dos receptores del ofrecimiento: uno de ellos personaje del texto, Sara Chacón. El otro, ajeno por completo a la historia que se narra, Mercedes Cucalón. Esto indica al lector implícito que debe interpretar la presencia de dos tipos de intenciones, que comprenderá al entrar al texto del relato. En él, la historia que se narra, por medio de una narración en tercera persona, muestra a un corresponsal poeta que escribe la crónica del certamen, que gana Sara Chacón. Este hilo argumental es el que presenta la historia periodística de los sucesos.

Por el otro, el lector histórico se entera de que el cronista-poeta-narrador sostiene una constante correspondencia epistolar con Laura,[25] su novia, con quien nutre un idílico amor. Esta es la historia romántica del relato, que tiene representación a través de las cartas que se cruzan entre Juan Quintero y Laura. De esta forma, las dos dedicatorias anticipan y sirven de guía para la lectura de la historia que presenta el texto.

Ahora bien, los *títulos* de los capítulos anticipan el contenido de lo que se relata en cada uno de ellos. Materialmente es una frase extractada del discurso que se encuentra casi siempre hacia el final del capítulo. De todos ellos, el único que proporciona datos específicamente importantes para la ficción es el primero: «¡Bruja! ¡Bruja!». Con él, no solo se recibe información sino también indicación de que algo extraordinario, posiblemente sobrenatural, se verá en la historia. En él se preanuncia la forma casi folclórica en que la oralidad califica a la persona que en una premonición le dice a Sarita, que llegará a ser reina. De esta manera se ve cómo la voz extraficcional preanuncia y hasta estructura directamente el texto que se va componiendo a través de la lectura. Esta voz es la que da al texto escrito gran parte de su poder y autoridad, tanto textual como histórica.

Desde el punto de vista lingüístico, los títulos ofrecen un notable interés. Poseen una función práctica doble, por un lado, identifican el contenido, como ya se dijo; por el otro, distinguen los diferentes capítulos, mediante la

25. Este personaje femenino, es un eco de Laura la amada de Petrarca, quien inspiró varios poemas amorosos, en los que se revelan las virtudes que ella posee: nobleza de espíritu, comprensión, confianza plena, belleza idílica, etc.

repetición de una frase del discurso del capítulo. Esta selección tiene por objetivo llamar la atención y captar el interés hacia lo que emite. «El título dado a una obra de arte nunca carece de *potencial estético*, las palabras que se elijan o no se elijan para éste, son siempre estéticamente relevantes. (Un trabajo con un título diferente siempre será estéticamente diferente)».[26]

En el texto de la novela se incluyen dieciséis *fotografías* alusivas a lo que va relatando la historia en ese determinado momento. Éstas carecen en su mayoría de pie de fotografía, por lo cual se debe deducir que si en ese momento se habla de Sarita cuando tenía quince años y aparece una foto sin identificación, la chica debe ser la joven quinceañera. Este elemento gráfico informativo condiciona y guía la imaginación y por consiguiente la interpretación del lector implícito que está interpretando y la del lector histórico que intenta decodificar el mensaje de lo que se relata.

El *epílogo*, firmado por A. Pareja i Diez-Calseco y dirigido al «benévolo lector», ofrece el punto de vista de una estrategia narrativa creada que contribuye a forjar una idea del autor implícito y de lo que éste quiere y pretende significar, cuando incluye ese nombre como formante del epílogo:

> Por una exigencia del género literario que ha escogido para narrar algunas fases de la vida de la Señorita Ecuador, se ha visto precisado a recurrir a los vuelos de la fantasía con el objeto de suplir la falta de ciertos datos y hacer un tanto de poesía y de entretenimiento.
> Y hace esta explicación no obstante que debajo del título de su libro se lee: NOVELA.[27]

Como se observa, como técnica narrativa se habla empleando la tercera persona: «ha escogido», «se ha visto», «hace esta explicación», lo que indica una manera de guiar e incidir en la lectura; no es el autor histórico Pareja Diezcanseco el que habla, sino una estrategia retórica creada que lleva un nombre semejante al del ser histórico. Bien dijo Genette: «El remitente de un mensaje paratextual (así como el de cualquier otro mensaje) no es necesariamente la persona que lo escribió, cuya identidad nos es de poca importancia».[28] De esta manera, este ser representado se preocupa por la lectura que se

---

26. Levinson en H. Adamas, «Titles, Titling, and Entitlement to», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,1, p. 9.
27. A. Pareja Diezcanseco, *La Señorita Ecuador*, p. 138.
28. Gerald Genette and Marie Maclean, «Introduction to the Paratext», en *New Literary History* 22,2, primavera 1991, p. 266.

le pueda dar al texto, debido al tipo de género narrativo escogido: la crónica, que obliga a emplear un estilo directo y llano, esencialmente objetivo, pero en el que al mismo tiempo se debe dar paso a la ficción. Como entidad, ejerce influencia en la manera de interpretar el discurso, indicando que crónica y novela se mezclan para producir la crónica novelada, donde historia y ficción se dan la mano y la realidad y la invención se unen. Al destacar la dualidad de género que constituye el discurso, enfatiza el hecho de que existen dos historias, en dos planos distintos: el geográfico que ubica siempre el lugar donde está Sara Chacón; y el mental que se hace concreto a través del género epistolar, en la correspondencia entre el poeta y la amada. Es decir, la intención de este texto es destacar, en la técnica narrativa, la complejidad genérica para guiar la interpretación y con esto contribuir a una mejor recepción de la obra.

En *La Señorita Ecuador* se encuentran el recuerdo y el sueño, como estrategias narrativas para la manipulación del tiempo y el lugar. A través de esto se suspende el tiempo real; ya que se aporta una noción de tiempo regido por leyes ajenas a las del tiempo cronológico que vive el ser consciente. Estos recursos se ejercitan en forma de una introspección atribuida a Sarita, quien recuerda un sueño que tuvo en su niñez; evocación que reafirma la profecía de su destino: ser reina.

Ahora, aunque esta novela muestra tener una estructura temporal más simple que *La casa de los locos*, ella posee en germen algunas de las técnicas y de los temas que recurrirán en la narrativa posterior, como son: la presentación alternativa de dos historias, la llevará a efecto Pareja Diezcanseco en la cuarta novela: *El muelle*, cuando narra las historias de Juan Hidrovo y María del Socorro Ibáñez; mientras que el empleo de los sueños para vaticinar futuros estados físicos o sicológicos regresará con Carmelina en *Las tres ratas*. Así también, el amante fiel y fervoroso de esta obra es un anticipo del fiel Tíbulo de *La manticora*. Del mismo modo, la voz extraficcional que ayudó y guió en la realización de esta lectura, no se manifiesta de igual forma en las novelas subsecuentes; pues ya en *Río arriba* dejan de existir los prólogos y los epílogos y más tarde hasta el nombre de los capítulos, excepto para *Don Balón de Baba*, que parodia a *Don Quijote* y que como éste, presenta la misma clase peculiar de títulos.

La voz extratextual tiene una función muy clara en las dos primeras novelas de Pareja Diezcanseco: guiar la lectura e incidir en la recepción de los textos; de esta forma, los mecanismos externos –paratextuales en el sentido de Genette– como los títulos, los epígrafes, las dedicatorias, los prefacios, los

prólogos, los epílogos, las fotografías tienen la misión de incidir en la dimensión pragmática de los textos, ejerciendo influencia sobre los lectores.

Alfredo Pareja Diezcanseco, autor de catorce novelas, lector incansable, experimentador constante, estuvo atento a los cambios técnico-estructurales que se presentaban en el terreno narrativo; los estudió, los valoró y se valió de ellos, decantando los materiales que se adecuaban. Como novel escritor tenía ya una clara noción de que en el proceso de decodificación de los textos, nunca se realiza plenamente el potencial de sentido que ellos poseen; pues, éste solo puede ser parcialmente explicitado. Por esta razón, contribuyó, mediante estrategias narrativas a guiar la interpretación para ayudar a la recepción de las novelas.

Este estudio de la narrativa olvidada de Pareja es apenas el inicio del desentrañamiento de la ardua labor que, como creador, realizó; labor que requiere de nuevas lecturas para así poder entender la gran maestría narrativa y la habilidad que poseyó y que caracteriza a todo gran escritor: superar y superarse. ✦

Fecha de recepción: 29 agosto 2008
Fecha de aceptación: 20 octubre 2008

**Bibliografía**

Adamas, Hazard, «Titles, Titling, and Entitlement to», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46.1, otoño, 1987, pp. 7-20.

Benstock, Shari, «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text», *PMLA* 98.2, marzo, 1983, pp. 204-225.

Bogdanor, Vernon, edi., *The Blackwell Encyclopedia of Political Institutions,* Oxford, Basil Blackwell Inc., 1987.

Enríquez, Plinio, Carta a Alfredo Pareja Diezcanseco, mecanografiada, Carta 8, 15 junio 1932.

Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco,* Quito, Municipio de Quito, 1989.

Fernández Parratt, Sonia, «El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro», *Revista Latina de Comunicación Social* 1.4, abril, 1998, pp. 1-5.

Gaskell, G. A., *Dictionary of Scripture and Myth,* New York, Derset Press, 1988.

Genette, Gerald and Marie Maclean, «Introduction to the Paratext». *New Literary History* 22. 2, primavera 1991, pp. 261-272.

Gibbs, Jr., Raymond W., «Authorial Intentions in Text Understanding», *Discourse Processes* 32.1, 2001, pp. 73-80.

Gilmore, Roger Hubert, *Alfredo Pareja Diezcanseco as a Novelist,* (Disertación), University of Nebraska, 1971.

Hanh, Óscar, «Borges y el arte de la dedicatoria», *Estudios Públicos* No. 61, verano, 1996, pp. 427-433.

Mena Villamar, Claudio, «Alfredo Pareja Diezcanseco: La literatura es una dificultad adquirida», *Entrevista* (1988), pp. 6-10.

Nelles, William. «Historical and implied authors and readers», *Comparative Literature* 45.1, invierno 1993, pp. 22-46.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. *La casa de los locos*, Guayaquil, Imp. La Reforma, 1929.

——— *La Señorita Ecuador (reportaje novelado)*, Guayaquil, Editorial Jouvin, «La Reforma», 1930.

Platón, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters,* Edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton, Princeton University Press, 1985.

Seymour-Smith, Martin, *Funk and Wagnall's Guide to Modern World Literature,* New York, Funk and Wagnall's, 1973.

Sidtis, Diana van Lancker, «Where in the Brain Is Nonliteral Language?», *Metaphor and Symbol* 21.4, 2006, pp. 213-244.

Simmonds, Adolfo H., «Prólogo», en Alfredo Pareja Diezcanseco, *La Señorita Ecuador*, Guayaquil, Editorial Jouvin, «La Reforma», 1930, pp. i-ix.

Sniader Lanser, Susan, «From Person to Persona: The Textual Voice», *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, pp. 108-48.

Villacís Molina, Rodrigo, «Abalorios: Al teléfono con Alfredo Pareja», *El Comercio*, Quito, 10 abril 1988.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# *El entenao*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, y la afirmación de la cultura montuvia como componente integral de lo nacional

**MICHAEL HANDELSMAN**
University of Tennessee, Knoxville

**RESUMEN**

El autor estudia el poema que Alfredo Pareja escribiera en 1935, *El entenao*, dentro del proyecto literario y social del Grupo de Guayaquil, ya que presenta los valores del montuvio y lo muestra como víctima de un sistema de justicia que ampara la usurpación y el abuso de los poderosos (el entenado es una figura de orígenes paternos inciertos, que simboliza el abandono y menosprecio con que se mira al montuvio). El proyecto del Grupo, a pesar del empeño y los esfuerzos investigativos –que incluyeron la mirada desde la arqueología–, quedó luego estancado en «lo folclórico», durante décadas. Por ello tiene sentido la publicación de la obra en 1988, cuando el país inició un nuevo proceso de definición de lo nacional –esta vez en torno a la interculturalidad–; la publicación coincide y contribuye con este segundo esfuerzo por integrar la cultura montuvia en el escenario nacional.

PALABRAS CLAVE: Estudios culturales, cultura montuvia, Grupo de Guayaquil, *Los que se van*, identidad, nacionalidad, multiculturalidad.

**SUMMARY**

The author studies the poem that Alfredo Pareja wrote in 1935, *El entenao*, within the literary and social project of the Guayaquil Group, as it presents the values of the montuvio and show him as a victim of a justice system that rewards usurpation and abuse of power (the stepson is a person indeterminate parentage, which symbolizes the abandonment and disdain with which the montuvio is seen). The Group's project, despite the investigative efforts–which included an archeological viewpoint–, which is later stuck in «folklore» for decades. This gives a bit of sense to the work's publication in 1988, when the nation redefined what was

'national'– this time embracing multiculturalism–; its publication coincides and contributes to the integration of montuvio culture on the national scene.
KEY WORDS: Cultural Studies, Montuvian Culture, Guayaquil Group, *Los que se van* (Those Who Go), national idenity, multiculturalism.

*Como esos viejos árboles del agro que, heridos de hacha, rebrotan y se resisten a morir, la gente montuvia, soportando males tremendos, se agarra a la vida, como los matapalos se agarran al subsuelo, con raíces profundas y tenaces (29).*

*A pesar de todo, se debe confiar en el montuvio. Es capaz de engendrar el futuro (61).*

José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano* (1937)[1]

A ESTAS ALTURAS, no hace falta insistir en la importancia del aporte general que caracteriza la labor de Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) como novelista, historiador y diplomático a lo largo del siglo veinte. Muchos han comentado y analizado sus múltiples obras y nadie negará el sitio que ocupa como icono cultural en la historia nacional del Ecuador. Identificado primordialmente como uno de los cinco miembros del Grupo de Guayaquil de los años 30,[2] Pareja Diezcanseco participó con sus compañeros de generación en un proyecto de reivindicación lanzado desde la literatura que pretendía defender los derechos de los que sufrían la explotación y marginación. En el caso concreto de la Costa ecuatoriana, esa reivindicación se expresaba, sobre todo, en nombre de los cholos y montuvios, los mismos que fueron (re)presentados en la colección de cuentos, ya emblemática del Grupo de Guayaquil, y de toda aquella época, titulada *Los que se van (cuentos del cholo i del montuvio)* de 1930.[3]

1. Todas las citas sacadas de *El montuvio ecuatoriano* para este estudio vienen de la edición crítica preparada por Humberto E. Robles en 1996 y publicada en Quito por Libresa y la Universidad Andina Simón Bolívar.
2. Los otros cuatro eran Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Joaquín Gallegos Lara (1911-1947) y José de la Cuadra (1903-1941).
3. Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert son los autores de esta colección.

Aunque Pareja Diezcanseco se ha distinguido como el novelista por excelencia de su generación que se había preocupado principalmente por los pobladores desposeídos de la ciudad, tan patente en novelas como *El muelle* (1933) y *Baldomera* (1938), por ejemplo, hay un texto que él escribió en 1935, pero que no se publicó hasta 1988, que ha quedado fuera del interés crítico dedicado a su obra narrativa. Me refiero a su poema largo, *El entenao*, el mismo que él había descrito como «una novela en versos» y que la Universidad de Guayaquil publicó con una breve introducción de Jorge Enrique Adoum titulada, «¿Una novela inédita de Pareja?».[4] Con el impulso de Carlos Calderón Chico que trabajaba en la editorial de la Universidad de Guayaquil en ese entonces, dicha publicación sirvió como homenaje a Pareja Diezcanseco, ya que llevó a la luz una obra suya mayormente desconocida y olvidada y coincidió con la celebración de los ochenta años de edad del autor, el último sobreviviente del Grupo de Guayaquil.

Así que ahora nos encontramos veinte años más tarde de la publicación de 1988 y ante otro homenaje, esta vez organizado por la revista *Kipus* al celebrar los cien años del nacimiento de Pareja Diezcanseco. Me parece oportuno para este nuevo homenaje retomar *El entenao* y, así, tratar de completar el esfuerzo anterior de hacer conocer un escrito considerado, tal vez superficial y precipitadamente, menor del aporte artístico de Pareja Diezcanseco. Si bien es cierto que *El entenao* parecerá una suerte de anomalía dentro de la obra del homenajeado ya que es poesía en vez de narrativa, no hemos de perder de vista que dicho texto nació del proyecto literario y social reivindicativo que sigue definiendo el significado mayor del Grupo de Guayaquil.[5] Además, *El entenao* llama la atención porque se escribió en una época clave de la construcción de la nación moderna, pero no se publicó hasta otra época, igualmente medular, en que la nación inició un nuevo proceso de definición que giraba (y gira) en torno a la interculturalidad. Es decir, mien-

4. El mismo Adoum escribió en su prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*, libro preparado por él y Pedro Jorge Vera, y publicado por Biblioteca Ayacucho en 1980: «Del grupo de 'los cinco', e incluso de todos los escritores ecuatorianos, Alfredo Pareja Diezcanseco es el único que podría decir de sí mismo 'Profesión: novelista'» (XL).
5. Aunque los integrantes del Grupo de Guayaquil se han destacado principalmente por su obra en prosa (i.e., novelas, cuentos y ensayos), hay una muestra interesante de algunos de los poemas que cada uno escribió esporádicamente, recopilada por Alejandro Guerra Cáceres en su *Cinco como un puño. Poesía del «Grupo de Guayaquil»* (Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1991).

tras que el proyecto del Grupo de Guayaquil se fundamentaba en un ideal democrático arraigado en un elusivo mestizaje, los debates actuales sobre el mismo ideal democrático parten de diversos y contradictorios conceptos de una elusiva interculturalidad que se pronuncia a menudo en términos de las autonomías locales y de la plurinacionalidad.[6]

Lo interesante de *El entenao* viene del hecho de que pertenece simultáneamente a las dos épocas mencionadas arriba. Fue escrito y, luego, publicado en dos momentos de formación nacional, pero desde una sola intencionalidad: la plena incorporación de la cultura montuvia en el escenario nacional. Ya se sabe que el prototexto acerca de lo montuvio que salió a la luz en la época dorada de los años treinta fue *El montuvio ecuatoriano* (1937) de José de la Cuadra, un ensayo en que se empleó una investigación etnográfica y social meticulosa, para legitimar científicamente la presencia integral de los montuvios en la nación moderna, por una parte, y, así, establecer la trascendencia histórica de aquella literatura que representaba la vida montuvia, por otra parte. Humberto E. Robles, tal vez el mayor crítico y lector de la obra y del pensamiento de José de la Cuadra, ha puntualizado que desde las páginas de *El montuvio ecuatoriano*: «Se pretendía [...] adjudicar un sentido de autoridad, de legitimidad, a esa producción narrativa y a la de todo el 'Grupo de Guayaquil'».[7] Más aún, siguiendo las aseveraciones de Robles:

> De la Cuadra y sus compañeros de generación [...] indagaban en la tradición histórica y en la actualidad del montuvio no solo con fines de redimirlo, sino también para alegar y menoscabar, por contigüidad, circunstancias socioeconómicas injustas. Reclamaban, se entiende, una reestructuración en las relaciones de poder. Abogaban, en otras palabras, por la construcción de una nueva identidad ecuatoriana, acorde con los compónentes étnicos y culturales que la constituían.[8]

Es indudable que Pareja Diezcanseco participó plenamente en este

6. Estos temas de interculturalidad, autonomías y plurinacionalidad han generado mucho debate en la actual Asamblea Constituyente. Un texto lúcido sobre dichos temas es «Interculturalidad y plurinacionalidad. Elementos para el debate constituyente» (2008; inédito) de Catherine Walsh, de la Universidad Andina Simón Bolívar. El ensayo de Walsh es un capítulo de un libro suyo que está por publicarse.
7. H. E. Robles, *El montuvio ecuatoriano*, p. ii.
8. *Ibíd.*, p. xi.

mismo proyecto al escribir *El entenao* en 1935, dos años antes de la publicación del ensayo seminal de José de la Cuadra.[9]

Básicamente, su «cantar montuvio» consiste en diecisiete cantos con versos octosílabos y con una rima variante que incorpora, también, conocidos amorfinos, tan caros entre los montuvios de la Costa ecuatoriana.[10] El cantante y protagonista del texto es Primitivo Gonzabay, y su historia personal se ha de entender en el contexto mayor del montuvio menospreciado y relegado a los márgenes de la sociedad ecuatoriana. De ahí, la importancia de su condición de «entenao», aquella figura cuyos orígenes paternos son un misterio y cuya condición de hijastro lo deja a la deriva. En cierta manera, esta falta de pertenencia simboliza el estado general del montuvio, por lo menos dentro de la familia nacional: abandonado, menospreciado y objeto de innumerables burlas y estereotipos.

Se recordará que José de la Cuadra también interpretó al montuvio de la misma manera «dolorosa» al trazar la historia de ese personaje en la literatura nacional. Hasta 1920, «el montuvio es solo un nombre ... cuando se le da siquiera el suyo propio».[11] Es decir, antes de los años veinte y treinta, el montuvio fue víctima de una generalizada falsificación expresada en términos de lo bucólico, por un lado, o de la ridiculización, por otro. Pero, al entrar en lo que De la Cuadra clasificó como una tercera época en la historia del montuvio y la literatura, hubo un esfuerzo por superar las anteriores simplificaciones y distorsiones ya que, según el mismo De la Cuadra, «el lema tácito de esta época», fue: «La realidad, pero toda la realidad».[12] Sin duda alguna,

---

9. El investigador y folklorista Wilman Ordóñez Iturralde señala que ese proyecto de defensa cultural a favor de los montuvios se caracterizó por una gran cantidad de actividades y eventos desde los años veinte del siglo pasado. Además de Rodrigo Chávez González, que inició en 1926 la Primera Fiesta Regional del Montuvio, y que fue el mentalizador principal del Día del Montuvio Ecuatoriano que se celebra el 12 de octubre, Ordóñez destaca la dedicación a la causa montuvia de otros intelectuales como Justino Cornejo (antropólogo y folklorista), Manuel de Jesús Álvarez (músico) y José Antonio Campos (escritor). Para una visión más completa de la investigación de Ordóñez, véase su *De la montaña al río. Temas y personajes de Guayaquil, el folklore y la cultura tradicional montubia*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 2003.
10. Según Wilman Ordóñez Iturralde, el amorfino es «Verso de amor o doble sentido. Música para baile tradicional montubio. Sirve para conquistar, ocultar algún hecho o demostrar antipatía con su semejante». Cfr. Wilman Ordóñez Iturralde, comp., *Amorfino. Canto mayor del montubio*, Guayaquil, Shamán Editores, 2004.
11. J. de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, p. 39.
12. *Ibíd.*, p. 42.

*El entenao* participa en aquella superación representacional del montuvio.

Mientras que el montuvio no habla en el ensayo de De la Cuadra, Pareja Diezcanseco representa al montuvio desde un simulacro discursivo que pretende convertir a su protagonista en la autoridad misma de su propia historia. En efecto, dicho simulacro, articulado en primera persona, permite que Primitivo se responsabilice por su propia defensa y afirmación de identidad montuvia, cuando cuenta las peripecias de su vida. Entre sus cualidades se encuentran la inteligencia, la valentía, la sensibilidad y la honestidad, pero siempre desde su entorno geográfico y cultural real. Es así cómo Primitivo insiste hacia el final de su canto: «Yo sé que mi vida ha sido/ una vida de verdad».[13]

¿Cuál será esa «vida de verdad»? Con no poco orgullo, este «entenao» resalta la formación que había recibido de su tío (por parte de madre), Palomeque Gonzabay, demostrando que ha sido fruto de una herencia integral que, a la vez, afirmaba su pertenencia a una tradición digna de respeto y admiración que ya no se encuentra fácilmente. Según explica Primitivo, su tío «era de los bien templao,/ como ahora no los hay».[14] Además de haber aprendido de él sumar, restar, firmar y leer, también su tío le enseñó a «jachudos potros montar,/ tirar jierro con coraje,/ sin miedo una res tumbar,/ reírme de los buenmozos/ y, por último, a cantar./ ¡Es lo que más me ha gustao:/ tocar guitarra y cantar».[15]

No estará de más anotar que este autorretrato corrobora el concepto del montuvio que José de la Cuadra presentó en su ensayo ya citado al comentar: «Como esos viejos árboles del agro que, heridos de hacha, rebrotan y se resisten a morir, la gente montuvia, soportando males tremendos, se agarra a la vida, como los matapalos se agarran al subsuelo, con raíces profundas y tenaces».[16] De ahí se comprende la necesidad de Primitivo de celebrar sus raíces y permanencia, igualmente «profundas y tenaces» como las del matapalo:

> Con lo contao ya es basta
> para saber quién fue mi tío.
> Yo soy de la mesma pasta,
> porque en mi mesmo mi fío.
> Además, don Palomeque

13. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 80.
14. *Ibíd.*, p. 12.
15. *Ibíd.*, p. 12.
16. J. de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, p. 29.

jue montenero de acá.
Y en contra de Veintimilla
peleó por ociosidad.

Cuando yo me acuerdo de eso,
de lo que era ser bandolero,
peleón como er gallo giro,
en mi mesmo me refiero,
porque también si se ofriece,
yo soy hombre todo entiero.[17]

Hemos de recordar que esta afirmación de ser «hombre todo entiero» fue escrito (y cantado) precisamente cuando se pretendía visibilizar al montuvio y rescatar su manera de ser como una parte esencial de la herencia cultural nacional. Por eso, Humberto E. Robles ha constatado que «[...] mientras la producción literaria ecuatoriana hasta 1920 excluía al montuvio –ya tergiversando o denigrándolo–, la que viene después lo incluye, lo hace parte indispensable del imaginario social en gestación, del proceso de democratización que la literatura del 'grupo de Guayaquil' auspicia y promueve».[18]

Al insertar *El entenao* en ese proceso de democratización destacado por Robles, se comprenderá que el texto de Pareja Diezcanseco no es solamente una exaltación aislada de valores montuvios, ya que el entorno social e histórico en que se escribió el poema exigía una complejización de las condiciones que determinaban el lugar que los montuvios ocupaban en la sociedad ecuatoriana. Es así cómo, luego del fallecimiento del tío, Primitivo heredó algunos bienes modestos que prometían cierta estabilidad para el futuro. Según reza el texto: «Por él es que mesmo tengo/ mi terrenito de arroz,/ mi cacao y mi café,/ cinco vacas, un pilón,/ tres toretes bien fajaos,/ dos mulares de ocasión,/ un caballo e tembladera,/ uno arzao que monto yo,/ dos potros que dan invidia/ y una posada pa vos».[19] Lamentablemente, la verdadera historia de Primitivo no pudo evitar ciertas injusticias que lo obligó a confesar: «tanto me duele el recuerdo».[20]

Luego de conquistar a su primera mujer con sus cantos y encantos montuvios, y con «los dos juntos y arrimaos»,[21] llegó don Ponce, un teniente polí-

17. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 18.
18. H. E. Robles, *El montuvio ecuatoriano*, p. vii.
19. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 18.
20. *Ibíd.*, p. 19.
21. *Ibíd.*, p. 25.

tico, «pa escurecer mi destino».[22] De nuevo, la coincidencia de objetivos con *El montuvio ecuatoriano* viene al caso por ser «un instrumento de denuncia y protesta y [...] un examen de la sociedad del Ecuador»,[23] lo cual resalta una vez más la relevancia social e histórica de *El entenao*. Por lo tanto, el lamento de Primitivo trasciende el texto escrito de Pareja: «Caballos, vacas y plata/ don Ponce vino a robar/ y solo en murtas sacó/ un enorme dineral [...]».[24] Estos abusos de la autoridad política de la región no se limitaron al robo de «terrenos, burros y chivos», ya que don Ponce hasta se llevó a la mujer de Primitivo y, con ese acto, se trastornó todo un orden de relaciones y comportamientos sociales. Como explica Primitivo: «Y de la rabia que el celo/ dejara dentro del alma,/ me hice bravo y pendenciero,/ y jui el mejor trompeador,/ er más güeno machetero,/ y no hubió quien me igualara/ en jalarse duro al jierro».[25]

Después de narrar esta primera experiencia con la arbitrariedad de los guardianes oficiales de la ley, Primitivo entra en un momento de reflexión y asume una posición de autoridad, cuya responsabilidad es instruir a sus escuchantes y lectores acerca del verdadero estado en que muchos viven. Es decir, Primitivo representa la experiencia colectiva de la zona montuvia y, aunque muchos ecuatorianos en aquel entonces no querían reconocer el protagonismo del montuvio en el drama nacional que afectaba a todo el mundo de una manera u otra, Pareja Diezcanseco concibió *El entenao* como «un homenaje a nuestros hombres de la Costa, tan abnegados, tan valientes, tan explotados e inteligentes como pocos, masa y levadura de nuestra historia presente y futura».[26] En efecto, el carácter didáctico del texto se patentiza al escuchar a Primitivo exclamar: «Es tiempo de hacer esfuerzo/ pa contar lo que yo sé,/ que hay casos que er mundo ha visto/ y duda de lo que vé./ [...] ¡Ay, tengo que contar yo tanto!».[27]

Otro episodio de su historia que apremia contarse tiene que ver con un segundo enamoramiento que, pese a su felicidad inicial, termina de nuevo

22. *Ibíd.*, p. 25.
23. H. E. Robles, *El montuvio ecuatoriano*, p. XIII.
24. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 26.
25. *Ibíd.*, p. 26.
26. Este comentario aparece en una carta que Pareja Diezcanseco le había escrito en 1936 al arqueólogo guayaquileño, Carlos Zevallos Menéndez, la misma que acompaña el texto y consta como una dedicatoria a este amigo y mentor suyo que le había enseñado mucho sobre la Costa ecuatoriana y sus gentes, p. 10.
27. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 31.

en tragedia, debido a los abusos de los poderosos de la zona. A diferencia del primer incidente con el teniente político, esta vez Primitivo cae víctima ante el engaño de un joven gamonal. Según la historia, «Es que entonces llegó ar pueblo/ er niño Pepe Carrera/ que venía a ver er fundo/ que le regaló la suegra».[28] Pronto, Pepe se establece como amigo de Primitivo y le ofrece un préstamo de doscientos sucres para que cultive mejor su campo y, así, su prosperidad futura estará asegurada. Pero, la inocencia de Primitivo no le permitió comprender que la aparente generosidad del joven hacendero era un negocio engañoso:

«Si tú quieres, yo te empriesto/ doscientos sucres de fijo./ Me firmas este papel,/ te doy la plata y seguido/ te pones a trabajar,/ –me lo murmuró al oído–».[29] Firmó, pues, el papel solamente para descubrir más tarde que había sellado su «condenación». Al cumplir el año de haber firmado aquel papel, «Vinieron los intereses/ y los doscientos se hicieron/ otra vez doscientas veces»,[30] lo cual implicaba que Primitivo no pudo cancelar su deuda y, así perdió todo, incluyendo a su mujer.

Esta última pérdida en particular no se podía tolerar. Como había explicado José de la Cuadra: «Frente a su mujer adúltera, el marido montuvio se siente, más que en su amor, ofendido en su dignidad de macho; reaccionando su venganza preferentemente contra el amante, en quien tratará de castigar la burla de que éste lo ha hecho víctima».[31] Así reaccionó Primitivo que, luego de haberse emborrachado en una fiesta, mató al niño Pepe a machetazos: «Ataqué con furia y saña .../ No era el jombre pa mi tiro:/ su vida cayó enredada/ de mi machete en er filo [...]».[32] A pesar de lo violento y lo sanguinario de las acciones del entenao, hubo en seguida un arrepentimiento: «La noche no se acababa/ y nunca llegaba er día./ Yo iba llorando y mirando/ cómo murió mi alegría».[33] Según explicó Primitivo:

> ¡Todo er mal de un hombre honrao
> por la china que quería!

28. *Ibíd.*, p. 38.
29. *Ibíd.*, p. 39.
30. *Ibíd.*, p. 40.
31. J. de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, p. 32.
32. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, p. 48.
33. *Ibíd.*, p. 48.

Por eso lo hice no más...
¡Ay, Dios, la china era mía!
¡Ay, uno me la quitó!
¡Tú pusiste ar mal en cría!
¡Tú hiciste que yo naciera
sabiendo que me moría!
¡La vista se me nublaba
Y mi Dios se me escondía![34]

A pesar de la condición de prófugo de la justicia de su personaje, Pareja Diezcanseco quería enseñar a los lectores que Primitivo –arquetipo del montuvio ecuatoriano– había sido, más bien, la verdadera víctima de unas circunstancias propias de un sistema de justicia hipócrita que se alimentaba de la usurpación y del abuso general. De nuevo es preciso recordar que, en el fondo, Pareja Diezcanseco empleaba su texto como un documento de denuncia social de la misma manera que José de la Cuadra y otros compañeros de la época iban a recurrir a la literatura del realismo social para sus fines reivindicativos. Es decir, sus respectivas ficciones se ofrecían como frutos de la investigación científica. Por eso Robles ha puntualizado: «El pasaporte de autoridad que ofrece De la Cuadra se apoya precisamente en su capacidad de minuciosa observación sobre el cómo y el porqué de la vida montuvia».[35]

Esta misma capacidad de observación es lo que se resalta en aquella carta ya mencionada que Pareja Diezcanseco le había enviado al arqueólogo Zevallos Menéndez, al regalarle *El entenao* en 1936 (véase nota 26). Como explica Pareja Diezcanseco, por haber acompañado a su amigo arqueólogo en algunos de sus viajes de investigación a lo largo de la Costa, él había conocido, con cierta profundidad, la flora y fauna costeras junto a las costumbres de algunos poblados montuvios y cholos del litoral. Para Pareja Diezcanseco, estas excursiones evocaban una suerte de retorno a los orígenes de la Costa ecuatoriana, desde los cuales se suponía que iba a emerger un futuro prometedor para los ecuatorianos. Es así cómo el descubrimiento de ciertas ruinas arqueológicas despertaba en Pareja Diezcanseco una sensación de «júbilo» y de «conquista»[36] y, debido a las enseñanzas del amigo Zevallos Menéndez, comprendió el verdadero sentido del pasado costero. Con un tono de hondo

34. *Ibíd.*, p. 49.
35. H. E. Robles, *El montuvio ecuatoriano,* p. XIX.
36. A. Pareja Diezcanseco, carta a C. Zevallos Menéndez, *El entenao*, p. 8.

agradecimiento para con el amigo, Pareja Diezcanseco le escribió: «Solo que tú, a cada dificultad, te ponías a conversar de proyectos y de viajes, de las cosas guardadas en la tierra y de las cosas que era necesario encontrar para dar frescura y solidez al nuevo espíritu de nuestro moreno hombre ecuatoriano. Así me llevabas de viaje en viaje y de trabajo en trabajo. Admiraba tu tenacidad, tu casi delirante amor por la investigación que han hecho hoy de ti el primero –si no el único– arqueólogo nacional».[37]

Con este reconocimiento de los méritos profesionales de Zevallos Menéndez y la importancia nacional de su trabajo de arqueólogo en mente, Pareja Diezcanseco creó una especie de transferencia de papeles y funciones al traducir su trabajo de escritor de ficciones en el de un arqueólogo de verdades culturales soterradas «necesari[as] [de] encontrar para dar frescura y solidez al nuevo espíritu de nuestro moreno hombre ecuatoriano». En efecto, *El entenao* fue concebido como parte de un proyecto de rescate cultural e histórico, fundamentado en la investigación científica en un momento de construcción de la nación moderna ecuatoriana. Por eso, Pareja Diezcanseco continuó su carta con una historia apócrifa que pretendía dar a «su novela en versos» un aire de autenticidad y relevancia social. Según le había escrito a Zevallos Menéndez, en uno de sus viajes con éste, él había encontrado de «[p]ura casualidad, abriendo el monte con mi machete [...] un legajo de papeles cuidadosamente envueltos en fuertes, como de venado. Eran auténticos versos montuvios».[38] De ahí surge toda la reconstrucción de la historia de Primitivo Gonzabay, símbolo por excelencia del montuvio ecuatoriano, y testigo fidedigno de sus realidades particulares. En lo que respecta a este juego entre la realidad y la ficción, Jorge Enrique Adoum señaló en su breve introducción al texto de Pareja Diezcanseco/Primitivo Gonzabay: «Y en esa carta Pareja Diezcanseco inventa una historia, un argumento novelístico que se transforma, instantáneamente, en la verdad de la realidad».[39]

Pareja Diezcanseco insistía que, como cualquier investigador serio y riguroso, él había respetado el material descubierto al presentarlo con solamente algunos cambios menores de organización y puntuación. En efecto, *El entenao* se perfilaba como una huella arqueológica en aquella reconstrucción de lo montuvio –y de la (intra)historia de una sociedad en busca de sí misma.

37. *Ibíd.*, p. 8.
38. *Ibíd.*, pp. 8-9.
39. Jorge E. Adoum, prólogo a *El entenao*, p. 3.

Según reza la carta: «Me sentí orgulloso –te lo confieso– de ser el descubridor de Gonzabay, si no por la calidad de sus versos, humildes y sin pretensiones, grande por el aliento humano de su espíritu».[40] Proyectado como una semilla de futuros esfuerzos de «alguno de nuestros auténticos poetas» por crear «la epopeya montuvia de nuestra tierra»,[41] *El entenao*, una vez más, apuntaba a la visión que José de la Cuadra logró articular en 1937: «A pesar de todo, se debe confiar en el montuvio. Es capaz de engendrar el futuro».[42]

Pero, este optimismo no debe leerse con una mirada simplista. Ni De la Cuadra, ni Pareja Diezcanseco ni ninguno de sus compañeros de generación ignoraban los obstáculos sociales, políticos y económicos del pasado, del presente y del futuro que dificultaban que el montuvio participara plenamente en la construcción de aquel futuro mentado arriba, el mismo que seguía siendo elusivo y confuso por ser todavía un proyecto por realizarse. De hecho, Humberto E. Robles captó la complejidad y carácter contradictorio de aquella época al constatar:

> Los protagonistas cholos y montuvios 'se van' porque viene un mundo nuevo. El montuvio ecuatoriano es, en cierto sentido, un empuje por evitar, valga la contradicción, esa total desaparición, insistiendo más bien en la necesidad de transformaciones socioeconómicas y culturales que partan de un real conocimiento del personaje, de sus tradiciones, de la realidad que se presume transformar. Es decir, no se trata, sin más, de imponer un nuevo sistema político-económico.[43]

Es precisamente ese «real conocimiento» que Pareja Diezcanseco pretendía difundir entre los lectores de su cantar montuvio. De nuevo, la confianza en la capacidad de los montuvios de «engendrar el futuro» por ser «masa y levadura de nuestra historia presente y futura» no anulaba ingenuamente las condiciones reales en que vivían los montuvios de los años treinta. Por eso, Primitivo terminaba su testimonio al advertir a todos:

> Ya no es er cholo de antes,
> ya er cholo no tiene tierra.

---

40. A. Pareja Diezcanseco, carta a C. Cevallos Menéndez, *El entenao*, p. 9.
41. *Ibíd.*, p. 9.
42. J. de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, p. 61.
43. H. E. Robles, *El montuvio ecuatoriano*, p. XVI.

Solo un peón es el montuvio,
Enfermo, flaco y sin guerra.
Menos jombre cada vez
más pobre y más gusanera.

He visto mucho de malo,
he visto mucho de güeno.
He visto que los patrones
se han llevado todo er suelo.

Aquí nacimos nosotros,
aquí dejamos amores,
aquí sembramos e hicimos
nacer a la tierra flores.
¡Naiden más que er cholo puede
Ser er dueño de estos dones![44]

Está claro que estas palabras de Primitivo revelan una denuncia social y una afirmación de identidad que constituyen dos fuerzas complementarias en constante tensión que ponen de relieve toda una época en transición que miraba hacia una deseada modernidad que, a menudo, se perdía dentro de una modernización desarrollista incapaz de armonizar la justicia social con el progreso económico. «¡Ay, vida si yo pudiera/ jacerte como quisiera!».[45] –palabras últimas de un montuvio que «guarda formidables reservas de heroicidad que solo es menester suscitar, moviendo las palancas a que responden».[46]

44. A. Pareja Diezcanseco, *El entenao*, pp. 78-79. ¿Y el montuvio? A través de toda la obra, Pareja Diezcanseco emplea cholo y montuvio como sinónimos. A pesar de sus diferencias geográficas y étnicas, las mismas que Pareja Diezcanseco conocía, parece que la fusión de nombres y significados se debía a lo que De la Cuadra había observado al comentar la relación entre la literatura y el montuvio. Es decir, a veces, por cuestiones de rima y versificación en la poesía, era difícil encontrar palabras que rimaran con montuvio (*El montuvio ecuatoriano*, pp. 39-40). Puesto que los escritores del Grupo de Guayaquil comprendían las necesidades de ambos grupos sociales como parte del mismo proyecto reivindicativo, se puede deducir que Pareja Diezcanseco no veía ninguna contradicción al tomar cierta licencia poética al intercambiarlos en sus versos.
45. *Ibíd.*, p. 81.
46. J. de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, p. 61. La resonancia de ese lamento de Primitivo se escucha en la actual propuesta de *sumak kawsay*, del «buen vivir», que ha sido adoptado como uno de los ejes transversales de las transformaciones sociales y económicas en debate en el Ecuador, Bolivia y Perú. Es decir, el desarrollo se concibe más allá de lo puramente económico; el «buen vivir» será posible solamente en la medida en que se establezca una armonía de propósitos entre lo ecológico, la solidaridad social y el crecimiento económico.

Pero, la historia de *El entenao* no termina allí, en 1935, precisamente porque el montuvio sigue buscando su justo lugar en el escenario nacional, un hecho doloroso que, paradójicamente, contribuye al rescate arqueológico del texto de Pareja Diezcanseco con su publicación en 1988. La referencia a lo arqueológico no es gratuita puesto que aquella «novela en versos», supuestamente descubierta por Pareja Diezcanseco en un monte en los años veinte y treinta del siglo pasado, evoca aquellos «huesos y objetos de barro» que Zevallos Menéndez recogía mientras buscaba el ya mentado «nuevo espíritu de nuestro moreno hombre ecuatoriano». Es decir, *El entenao* se convirtió en un artefacto de una época profundamente marcada por un grupo de intelectuales comprometido a la preservación e integración de la cultura montuvia de la Costa ecuatoriana y cuya labor colectiva, a pesar suyo, quedó inconclusa al estancarse en «una imagen folklorizada, congelada en el tiempo y en el espacio, sin perspectiva relacional».[47]

No es una casualidad que, a partir de 1988, cuando el actual movimiento indígena comenzó a tomar impulso, abriendo un nuevo capítulo de historia nacional sobre la base de una defensa de tales conceptos y prácticas como la plurinacionalidad, las autonomías territoriales, la interculturalidad, entre otros más, volvió a surgir paulatinamente un nuevo esfuerzo por reivindicar lo montuvio desde la Costa ecuatoriana. Conscientes de la creciente importancia de la politización de las identidades y el poder de lo étnico como una estrategia efectiva en la lucha por conseguir recursos para las necesidades de las comunidades locales, varios grupos costeños respondieron «a esta etapa de etnización de la política presupuestaria» con una agenda de «reactivación y búsqueda de componentes que consigan ser reconocidos como 'cultura genuina', 'tradición', 'costumbres' o etnicidad. Los reclamos por los derechos sociales, y la disputa por los recursos, girarán entonces alrededor de la dinámica grupo-cultura-lugar».[48] Dentro de ese ambiente de negociaciones políticas hubo, pues, un retorno a «ciertos rasgos culturales como mecanismo para incluir lo montuvio en el campo de la negociación política».[49]

47. Silvia G. Álvarez, «La renovación de la identidad montuvia en el contexto relacional con lo cholo-comunero», ponencia presentada en el «Simposio Montuvio, Globalización, Diversidad Costeña e Identidad Montuvia», Archivo Histórico del Guayas, 26-28 de noviembe de 2002, p. 6.
48. *Ibíd.*, p. 3.
49. *Ibíd.*

Aunque no cabe en este ensayo analizar estos procesos políticos de las identidades que dan forma al Ecuador de los últimos veinte años, sí interesa señalar que dicho retorno a lo cultural, especialmente en lo que respecta a lo montuvio, se ha realizado gracias en no poca medida a las fuentes literarias, folklóricas y arqueológicas ya destacadas en este estudio, las mismas a las que pertenecen Pareja Diezcanseco y *El entenao*. De hecho, como ha comentado la antropóloga, Silvia Álvarez: «Con este saber patrimonial renovado y actualizado, se reclamó el reconocimiento a la existencia y persistencia de un amplio grupo social que reivindica como propios, rasgos culturales atribuidos a la 'gente del monte'».[50]

Tal vez la publicación en 1988 de *El entenao* haya sido una mera coincidencia, pero lo que parece indudable es que tal coincidencia sí evoca la actualidad de toda una época de pensadores costeños de vanguardia literaria y social, cuyas propuestas deben ser acogidas por su capacidad de alimentar y enriquecer los múltiples matices del pensamiento (pluri)nacional de ahora.[51] En lo que se refiere concretamente a los montuvios y el lugar que han de ocupar en la construcción del Ecuador del siglo veintiuno, conviene escuchar a Joaquín Gallegos Lara quien, desde 1933, profetizó:

> Montuvio tú no te vas. Mintió el Poeta,
> tu ocaso es igual al del Padre Inti
> –escudo redondo que ilumina el camino–
> y tienes tarde pero también mañana
> hacia el futuro.[52]

Este es precisamente el mensaje de *El entenao* que afirma lo montuvio como un componente integral del Ecuador y, en el proceso, apunta a una visión más democrática e incluyente de la nación. De hecho, vale recordar aquí lo que Pareja Diezcanseco le había escrito en aquella carta dirigida a Carlos Zevallos Menéndez en 1936: «Yo te ofrezco este Cantar Montuvio

50. *Ibíd.*
51. Se comprenderá que los pensadores de los años treinta luchaban por una sociedad integracionista y asimilacionista, mientras que el movimiento indígena de la actualidad insiste en mantener y promover las diferencias sociales y, así, resignificar la nación tradicional. Sin embargo, las propuestas de las dos épocas son más complementarias que antagónicas porque, pese a su diversidad de perspectivas, pretenden liberar a la nación de sus raíces coloniales y antidemocráticas en nombre de una inclusividad pluralista y democrática.
52. Texto recogido por A. Guerra Cáceres en *Cinco como un puño...*, p. 101.

[...] porque creo que servirá de cordial invitación a crear, por alguno de nuestros auténticos poetas, la epopeya montuvia de nuestra tierra».[53] Aunque Jorge Enrique Adoum cuestionó en 1988 si todavía era posible escribir tal epopeya «en nuestra sociedad y en nuestro tiempo, tan poco heroicos»,[54] no estaría de más sugerir que tal vez la epopeya que más interesa sea la que se hace en vez de la que se escribe. Sea lo que sea, ¡qué mejor homenaje para el maestro Alfredo Pareja Diezcanseco –y el de sus compañeros de generación– que este reconocimiento de la continua resonancia de su labor como escritor, historiador y luchador por la justicia y por la reivindicación del montuvio ecuatoriano, en particular! ✦

Fecha de recepción: 6 junio 2008
Fecha de aceptación: 18 julio 2008

**Obras citadas**

Álvarez, Silvia G. «La renovación de la identidad montuvia en el contexto relacional con lo cholo-comunero», ponencia presentada en el «Simposio Montuvio, Globalización, Diversidad Costeña e Identidad Montuvia», Archivo Histórico del Guayas, 26-28 de noviembre de 2002.

De la Cuadra, José, *El montuvio ecuatoriano*, edición crítica de Humberto E. Robles, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 1996.

Guerra Cáceres, Alejandro, *Cinco como un puño. Poesía del «Grupo de Guayaquil»*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1991.

Ordóñez Iturralde, Filman, comp., *Amorfino. Canto mayor del montubio*, Guayaquil, Editorial Shamán Editores/Fundación Cultural Retrovador, 2004.

——— *De la montaña al río*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 2003.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *El entenao*, Guayaquil, Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1988.

Robles, Humberto E., edit., *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)* de José de la Cuadra, Quito, Libresa/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

53. A. Pareja Diezcanseco, carta a C. Zevallos Menéndez, *El entenao*, p. 9.
54. J. E. Adoum, prólogo a *El entenao*, p. 6.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Una lectura de *Baldomera*

**JULIO PAZOS BARRERA**
Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

**RESUMEN**

El autor realiza un análisis sociológico de la novela de Pareja, amparado en los criterios del crítico Lucien Goldmann. Las categorías narratológicas que sirven de pauta son: el narrador, el espacio, el tiempo y los personajes. Se detiene en el análisis de los tres espacios que Pareja proyecta en la novela: campo, ciudad (ámbito identificado con la pobreza, el robo y el abuso de las autoridades) y mundo exterior (apenas referencial, pero gravitante en los inicios de modernización del país). Revisa los personajes y la estructura mental del autor. Concluye que el texto plantea una concepción diferente del arte de novelar, a tono con la vanguardia europea, a pesar de que muestra una realidad social que no cambia (Baldomera nació pobre, se desplaza entre el burdel, la cantina, el hospital y, finalmente, la cárcel). El texto se aleja del simple documento testimonial gracias al diseño del personaje: pese a su descomunal físico y a que personifica la desgracia, Baldomera expresa, al mismo tiempo, los valores de fidelidad, amor maternal y solidaridad.

PALABRAS CLAVE: Crítica sociológica, estudios culturales, Grupo de Guayaquil, narratología, narrador, espacio, tiempo, personaje.

**SUMMARY**

The author makes a sociological analysis of Pareja's novel, supported by the criteria of critic Lucien Goldmann. The fictionological categories which serve as guidelines are: the narrator, space, time and characters. The focus is on an analysis of the three spaces that Pareja relates in the novel: countryside, city (identified by its poverty, crime, and abuse of authority) and the outside world (barely referential, but a force at the beginning of the nation's modernization). It reviews the characters and thought patterns of the author. It concludes that the book presents a different style of novel, tonally like that of the European Avant-Garde, though it shows an unchanging social reality (Baldomera is born poor, and bounces between the brot-

hel, the bar, the hospital and, finally, prison). The book is more than just a simple diary thanks to the design of the main character: despite her physical disfigurements which signify disgrace, Baldomera expresses at the same time the values of fidelity, maternal love and solidarity.
KEY WORDS: Sociological Criticsm, cultural studies, Guayaquil Group, 'Narratology', narrator, space, time, character.

## DESDE DÓNDE SE LEE

SUPERADO EL IMPACTO emocional que provoca la lectura de una novela o de cualquier texto artístico, el lector busca el origen de esa experiencia. Este interés puede suscitar diversas respuestas. Una de ellas, muy sugestiva, es la que plantea la vinculación de la obra literaria con la realidad objetiva, puesto que esa relación confiere un sentido a la obra, siempre y cuando se considere que ella involucra en sus representaciones componentes afectivos, intelectuales, sociales, políticos y otros de diversa índole.

El método elaborado por Lucien Goldmann da cuenta de la relación entre texto artístico y realidad social. Él dice que:

> La relación esencial entre la vida social y la creación literaria no incumbe al contenido de estos dos sectores de la realidad humana, sino tan solo a las estructuras mentales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el autor.[1]

Se trata por tanto de identificar las dos estructuras. El esclarecimiento de la primera es la «puesta en claro de una estructura significativa inmanente al objeto estudiado». La segunda, o estructura englobante, exige para su reconocimiento una selección de datos importantes.

El deslinde de la estructura mental de la obra, en cambio, pide que se examine la mayor cantidad de datos que la componen. Para establecer los nexos de las dos estructuras mentales se correlacionan los datos de los dos ámbitos, del imaginario y del real. El origen de la estructura mental de la obra

1. Lucien Goldmann, «La Sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», en Lucien Goldmann y otros, *Sociología de la creación literaria*, trad. del francés de Hugo Acevedo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 13.

literaria se encuentra en la estructura mental de la realidad social, más allá de las intenciones conscientes del autor. Por esta razón el autor es solo un intermediario; además, no todo lo que él siente o piensa es de su exclusiva propiedad, porque pensamientos y sentimientos son proyecciones de la visión del mundo de la sociedad.

La lectura de *Baldomera* (1938)[2] de Alfredo Pareja Diezcanseco, se inicia con el examen de su estructura mental. Con esta finalidad se analizan las categorías narratológicas más notables.

## LA ESTRUCTURA MENTAL DE LA NOVELA

Las categorías narratológicas que sirven de pauta son: el narrador, el espacio, el tiempo y los personajes. Su análisis favorece la comprensión de la obra.

## EL NARRADOR

Para tener una idea clara de la novela conviene revisar el punto de vista del narrador. En el caso de *Baldomera*, se trata de un narrador omnisciente que proyecta su apreciación de personas, acciones y paisajes con un discurso lírico muy sutil, pero que utiliza el estilo directo cuando introduce los diálogos. De hecho, el fluir de la novela se adensa con las descripciones y se acelera debido a la constante inserción de los diálogos de los personajes.

El punto de vista revela, en los nueve primeros capítulos, una intensa faceta poética del narrador. En el argumento de la novela, la acción refiere el viaje de Polibio en busca de trabajo hacia la hacienda La Pompeya. El narrador se torna más objetivo en los siguientes capítulos. Sin embargo, la atmósfera poética que genera el narrador engloba la totalidad del universo evocado.

La poesía lírica, según Kayser, es la compenetración de lo subjetivo con lo objetivo. Esta conjunción puede aparecer en tres modos: la enunciación lírica, el apóstrofe lírico y el lenguaje de la canción. El narrador de

2. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 76, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f. Todas las citas corresponden a esta edición.

*Baldomera* se expresa mediante la enunciación lírica, es decir, cuando la emoción del sujeto es el resultado de la contemplación del mundo. El enfrentamiento del sujeto y del 'ente' comporta cierto rasgo épico:

> Los caballos se pararon en seco. Alargaron los cuellos. Y, por fin, se lanzaron al río. Se quebró el agua como espejo, y saltaron por los flancos de los caballos las astillas luminosas a mojar las crines. El agua se abrió en surcos. Y dejaba dos estelas como dos abanicos triangulares y arrugados. De las trompas de las bestias, se colgaban como bridas de plata. Y el lomo oscuro de sus cuerpos, al salir la cruz a flote, relucía.[3]

Se aprecian de hecho los símiles y su inserción en una vigorosa imagen. En otro momento, en el aserradero San Luis:

> Del otro lado, llega el rumor de las máquinas jadeantes y precisas. Las poleas se alcanzan a ver a lo lejos, brillantes y veloces. Las dínamos trabajan sin un segundo de reposo, chatas y poderosas. Las sierras chillan voluptuosamente hincando los dientes en la pulpa de la madera.[4]

Las metáforas animistas se acumulan: máquinas jadeantes, las dínamos chatas y poderosas, las sierras chillan, las sierras son voluptuosas. Los símiles que evocan efectos sonoros son frecuentes.

> Las chancletas de Baldomera producían, esta vez, un sonido especial haciendo el vacío en los charcos, como soplándose a sí mismas. Y cuando las levantaba, al sacar los pies del agua llenos de lodo, parecía que destapaba botellas.[5]

En algunos casos el presente verbal de la lírica se impone. Como en este párrafo del capítulo inicial que revela la faceta lírica del narrador:

> Las ocho de la noche. En el cielo no se ve nada. Ni siquiera una estrella de parpadeo débil. Y el negro tan prieto solo es roto, de vez en vez, por alguna nube blanquecina que flota lentamente. Más que blanca, la nube es gris. Parecen alas enormes. O toma forma de sábanas sucias, de cuyas

3. *Ibíd.*, p. 57.
4. *Ibíd.*, p. 175.
5. *Ibíd.*, p. 166.

> puntas tirasen y tirasen hasta arrancarlas. Entonces, entre jirones, vuelve a asomar el negro.[6]

Además, aquella comparación con las sábanas sucias, descubre cierta tendencia degradante en la subjetividad del narrador. Es, quizás, una manifestación del expresionismo literario común a la narrativa del período.

> Todo se hallaba mojado. Ni siquiera el sol picaba ese día, y parecía fresco y recién bañadito. Pasó una bandada de patacuervos, graznando locamente como puercos rabiosos. Los caballos habían fugado hacia la montaña con las crines erectas. Todavía se oía el rumor seco y repetido de sus golpes. Como si en la fuga de sus cascos se llevasen el último calor de la sequía.[7]

El sol picaba, recién bañadito; los patacuervos graznan como puercos rabiosos, comparaciones que contrastan y deforman los efectos de la luz solar y del graznido de las aves, respectivamente.

El narrador omnisciente proyecta un estado anímico febril. Su percepción capta tonalidades sombrías y resplandores violentos. El ámbito que expresa, magnífico y cruel, se traslada a las conflictivas y dolorosas acciones de los personajes.

## EL ESPACIO

Un elemento constitutivo de la estructura mental en *Baldomera* es el espacio evocado. Este componente de la verosimilitud novelesca se obtiene mediante la representación del espacio real. Sin embargo, los datos reales, como nombres de lugares, fenómenos climáticos, calidad de la tierra, nombres de ríos, de plantas, de calles, etc., están inmersos en un espacio ambiguo. El narrador evoca los ámbitos de acuerdo con las acciones de los personajes. Elude la ubicación exacta de los lugares y muy ligeramente menciona las estaciones del año. En síntesis, el narrador proyecta tres espacios: campo, ciudad y mundo exterior. El primero y el segundo se sitúan en una región tropical algo distante del mar. El tercero es caóticamente referencial, es decir, son solo

6. *Ibíd.*, p. 12.
7. *Ibíd.*, p. 136.

nombres, salvo el caso de la corta relación que hace uno de los personajes que participaron en la guerra de 1898, en Filipinas. Más notable es la referencia de California, puesto que la madera que exporta el aserrío San Luis se destina a ese Estado norteamericano; la referencia es un elemento significativo de la estructura mental expresada en la novela.

Desde otro punto de vista, la evocación de la realidad geográfica y, al mismo tiempo, su ambigüedad se constituyen en el artificio novelesco que permite la lectura fluida del universo recreado.

La proyección del espacio rural aparece en diversos momentos de la narración. En los capítulos que protagoniza Lamparita se menciona el río Yaguachi, los pueblos de Eloy Alfaro, Naranjal, Boliche, Balao y otros. Lamparita, cuando debe fugar y esconderse, decide ir al Guayas, término que reemplaza a Guayaquil.

Otra indicación espacial rural es Catarama, en la provincia de los Ríos, lugar al que se dirige Polibio en búsqueda de un trabajo honrado. De igual modo, se menciona el pueblo de Quevedo, también en Los Ríos, lugar al que se desplaza Inocente para realizar un trabajo.

En general, las indicaciones geográficas del espacio rural incluyen haciendas ganaderas y bosques selváticos indeterminados.

El espacio urbano corresponde exclusivamente a Guayaquil. Es el lugar que centraliza las acciones protagonizadas por Baldomera. La ciudad se configura con los nombres de calles y la mención de algunas instituciones. El lugar de trabajo de Baldomera es La Boca del Pozo.

> La oscuridad de La Boca del Pozo sobresale más por el contraste con los faros del Paseo Colón y de la Planchada. Estas luces vienen desde el Malecón, dan una curva por frente a La Proveedora de Agua Contra Incendios [...] La pendiente del cerro sigue hacia la calle Rocafuerte. Y la perspectiva, frente al edificio chato de la Proveedora, se corta en dos: una parte, que viene recta del Santa Ana, es la que abre la calle de Rocafuerte; la otra, se quiebra, se desvía a la derecha y va, buscando la noche, a meterse en La Boca del Pozo para formar la **legua**.[8]

Resulta ambigua la descripción. Se deduce que el lugar se sitúa en la ciudad vieja, cerca del cerro Santa Ana. Por La Boca del Pozo circula la gente

8. *Ibíd.*, p. 12. En negrillas en el original.

que va «al Hospital, a la Cárcel, al Cementerio». El aserrío San Luis queda en algún punto de El Malecón, es decir, junto al río. Esta ubicación permite recibir la palizada y, a su vez, embarcar la madera preparada. Los burdeles y las habitaciones que arrienda Baldomera se sitúan en el suburbio, más allá del cerro Santa Ana. La ciudad es un espacio degradado. Las calles se inundan y se llenan de lodo. El hospital no dispone de la atención suficiente ni de la administración adecuada. La cárcel es un ámbito inmundo.

El espacio exterior, además de Filipinas y California, es una noción identificada, son una sucesión de nombres. Aparecen París, Jamaica, Panamá, Honduras, el Adriático, el Mar de la China, el golfo de Vizcaya, el océano Atlántico, la cárcel de Sing-Sing, Japón y Chile.

En síntesis, en el espacio rural se impone la naturaleza poco intervenida por el hombre. El ámbito urbano se identifica con la pobreza, el robo y el abuso de las autoridades. El mundo del exterior es una vaga referencia.

## EL TIEMPO

Suelen reconocerse tres tiempos en la novela: el tiempo de la historia, el del argumento y el de la escritura del texto, es decir, el del autor. El tiempo de la historia se ordena cronológicamente. El del argumento es la expresión de la historia según la disposición de los acontecimientos tal como aparecen en la novela. El tiempo del autor no puede separarse de los dos anteriores, porque estos expresan las ideas del autor y de su época.

El tiempo de la historia en la novela de Alfredo Pareja Diezcanseco discurre entre la juventud de Baldomera, el nacimiento de Inocente, el matrimonio de Baldomera con Lamparita, el nacimiento de Polibio y de sus hermanos, y el comienzo del encarcelamiento de Baldomera que se dice durará dos años. Se incluye en esta historia el tiempo de Lamparita, que comienza en la juventud y continúa con el matrimonio con Baldomera.

El argumento, es decir, la expresión de la historia se inicia con una prolepsis que comprende los dos primeros capítulos. Baldomera deja su puesto de trabajo, acude a una cantina e interviene en una gresca. La policía la detiene y encarcela. Un gendarme la golpea en el vientre y provoca un aborto. Baldomera es internada en el hospital. Su hijo Polibio paga la multa con el dinero proporcionado por Inocente, quien, en esos días trabaja en un aserrío. Baldomera es liberada.

Abruptamente, en el tercer capítulo se inicia una larga analepsis. Es el relato de la vida de Lamparita, de sus fechorías, de su llegada a Guayaquil y, por último, del matrimonio con Baldomera.

En el capítulo séptimo comienza la historia más o menos lineal de la novela, que entrelaza las vidas de Baldomera, Lamparita, Inocente, Celia María, Polibio y otros personajes. Esta linealidad se interrumpe momentáneamente, pues se insertan dos cortas analepsis, la de la participación de Baldomera en el suceso del 15 de Noviembre de 1922 y la del negro John, que relata su intervención en la guerra de Filipinas. De igual modo, una cortísima prolepsis aparece en el capítulo noveno, cuando Polibio se traslada a Catarama con la aspiración de encontrar un trabajo honrado. El final del capítulo es una anticipación:

> Contarán los montubios, pasados los años, que por allá, galopando sobre la tierra enjundiosa, ocultándose entre los fuertes ramazones, saliendo al paso de los caminos, entre la noche, en las tardes doradas y fogosas, azotado por el viento, tostado por el sol, un cuatrero, un gran cuatrero, valeroso y audaz, jinete en ágil caballo, infundía el pavor a los patrones. Y será como una sombra, medio leyenda, medio historia, que arrasará con todo, arrogante, en una perenne actitud de desafío y de reto, con un eterno grito de dominio sobre los campos.[9]

Otras cortas analepsis se presentan en el capítulo dieciséis, cuando aparece Gertrudis, la amiga de juventud de Baldomera y con ella recuerdan el pasado. La infancia y la primera juventud de Celia María es también una analepsis insertada en el capítulo duodécimo. Otra, muy corta, contiene los antecedentes de Ignacio Acevedo, en el capítulo décimo tercero.

La historia lineal avanza desde el capítulo séptimo y prosigue hasta el décimo séptimo, que es el último de la novela. La impactante prolepsis se inserta en el capítulo undécimo, cuando Inocente trabaja en el aserrío San Luis.

El tiempo expresado en el argumento es un ir y venir del pasado hacia el presente. Las prolepsis adelantan el presente, salvo en la prolepsis de Polibio que funciona como una anticipación del futuro. De modo que esta alteración del tiempo lineal apela a la participación del lector, quien ordena

9. *Ibíd.*, pp. 113-114.

los hechos narrados. Este componente de la estructura mental indica una concepción vanguardista del arte de novelar de Alfredo Pareja, autor muy atento a las experiencias artísticas de los novelistas extranjeros de su contemporaneidad.

El tiempo del autor, es decir, de cuando escribió la novela, se inscribe en su vida personal y dentro de los acontecimientos que se convertirían en los datos de la historia de la sociedad ecuatoriana.

En 1930 Alfredo Pareja Diezcanseco fue secretario de Sarita Chacón, reina del barrio del Astillero. Poco después, ella fue electa Miss Ecuador. Estos hechos motivaron la novela *La Señorita Ecuador*. En el mismo año, Pareja se embarcó en calidad de grumete en un barco carguero que lo llevó a Nueva York. En Broklyn trabajó como mesero en un café con el pago semanal de diecisiete dólares. Enseñó español en las escuelas Berlitz. Retornó al Ecuador en 1931.

*Los que se van*, libro de cuentos de Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, se publicó en 1930. Alfredo Pareja Diezcanseco se integró al grupo, al que además perteneció José de la Cuadra. El 1931, se inició en el comercio de medicinas.

En 1932 fue profesor de Historia de la Literatura Hispanoamericana en el colegio Vicente Rocafuerte. Editó *Río Arriba*. El 1933 publicó *El Muelle*, esta fue la última obra impresa con sus propios fondos. En 1935, la editorial Ercilla de Santiago de Chile publicó *La Beldaca*. En este año se le ofreció una beca a España, que no aceptó debido a su reciente matrimonio. En su lugar viajó Demetrio Aguilera Malta, quien vivió los primeros momentos de la Guerra Civil Española.

Pedro Jorge Vera y Alfredo Pareja Diezcanseco, en 1936, editaron el semanario *España Leal*. Se publicaron dos números, en uno de ellos apareció el poema «Canto a España» de Pareja Diezcanseco. Como consecuencia de su identificación izquierdista, fue desterrado a Chile. Viajó con dinero prestado por su suegro. El ministro plenipotenciario en Santiago era primo de Pareja. En 1937 retornó al Ecuador y se dedicó al negocio de medicinas. En este año fue elegido diputado. En la Asamblea Nacional integró el bloque de los diputados socialistas. El presidente Aurelio Mosquera Narváez disolvió la Asamblea y encarceló a los diputados. Pareja permaneció 34 días preso en el Panóptico, durante este tiempo escribió la novela *Don Balón de Baba*.

La Editorial Ercilla de Santiago de Chile publicó *Baldomera* en 1938. Según Escribe Rodolfo Pérez Pimentel, Pareja conoció la historia del perso-

naje a través de su suegra Delfina Concha de Cucalón. Según ella «Baldomera era una zamba gritona muy popular en Ciudadvieja de Guayaquil a principios del siglo XX, muerta el 15 de Noviembre de 1922 por los militares». Pérez Pimentel dice que Pareja modificó, en la novela, el dato comunicado por su suegra, porque no quiso involucrar el nombre de José Luis Tamayo, presidente del Ecuador en 1922; Tamayo fue tío político de Pareja.

En los primeros años de la década del treinta Pareja es una persona de escasos recursos económicos, situación que le obliga a viajar, tal vez con el propósito de mejorar su condición de vida. Aunque, los datos configuran una personalidad inquieta y aventurera. Cuando retorna a Guayaquil busca estabilizarse mediante el negocio de medicinas; con sus cuñados funda una empresa que fue próspera. Asume una cátedra remunerada. Se casa. Sin embargo, interviene en política y sufre un destierro. Al volver a Guayaquil mantiene a su familia con el negocio de las medicinas. No deja de intervenir en política. Es encarcelado. Durante esta década escribe cuatro novelas; la producción literaria es incesante.

Los nexos familiares del autor revelan alta ubicación social. Pero la pobreza le obliga a asumir el trabajo asalariado. Sus ideas políticas de izquierda se incuban en esta situación que contradice su origen de clase social. Mejoran sus ingresos, pero esta circunstancia no modifica su ideal político. Su estructura mental se adscribe a la del grupo de escritores de Guayaquil y con la de los escritores ecuatorianos e hispanoamericanos de los años treinta. La crítica señaló que nuevos personajes ingresaron a la narrativa, se trataba de indios, montubios, cholos, negros, mestizos campesinos, artesanos, en general gente del sector más pobre de la sociedad. Se incorporó su habla. En cambio, los autores de la pequeña burguesía insertaron los contenidos de una doctrina política de izquierda. Se ha dicho que esta funcionalidad dependía de las instrucciones que venían de la Rusia Soviética. Los narradores de esta novelística se expresaron en correcto español. Aparecen los personajes colectivos. Los personajes individuales aparecían estereotipados. En varios casos el narrador suele reprobar la cultura de los personajes identificándola con la superstición y la barbarie. También se encuentra la idea positivista del determinismo hereditario.

El tiempo sociopolítico de Pareja se circunscribe en la década del treinta, fragmento del devenir vital del autor y de la vida social. Esta limitación temporal puede parecer arbitraria, no obstante, es el tiempo en el que se escribió y publicó *Baldomera*.

Entre 1930 y 1940 se suceden 15 gobiernos. Los aspectos más notorios del período pueden señalarse con la presencia del Banco Central del Ecuador, la depresión económica de los Estados Unidos –muy intensa en 1934–, la promulgación del Código de Trabajo y la firma de un *modus vivendi* con el Vaticano. En síntesis, el Banco Central organizó la economía desde la perspectiva del Estado y propiamente del gobierno de turno. La Gran Depresión de los Estados Unidos provocó desajustes en las exportaciones e importaciones, aunque pudo influir en el consumo de la manufactura nacional. El Código de Trabajo manifestó un aumento de la participación obrera bajo el signo de los movimientos de izquierda. El *modus vivendi* con el Vaticano estableció con más claridad el rol de la Iglesia en el contexto social. Nótese que el período manifiesta inestabilidad y convulsión.

## LOS PERSONAJES

Baldomera es la protagonista, aunque Lamparita, se diría, comparte el papel. Varios son los personajes secundarios: Polibio, Inocente, Celia María, Honorio Paredes, Candelaria, la hermana Leonicia. Los demás personajes cumplen roles complementarios. En dos ocasiones actúan personajes colectivos: la multitud que participa en el acontecimiento del 15 de Noviembre de 1922 y en la huelga de los obreros del aserrío San Luis.

Baldomera no es un tipo, es un carácter. Tierno a veces; violento en otras. Fiel, comprensivo, maternal. Pícaro y enviciado por el alcohol. Su sentido de la vida se descubre en los consejos que da a Polibio:

> –No seas zoquete. Hazte entrador. La gente no es nunca buena. Eso es mentira. Si quieres que te vaya bien, ataca duro y primero. Así te han de tener miedo. Polibio. La pelea es peleando y vos vas a pelear. ¿Me oyes?
> –Sí, mamá.
> –Y ten cuenta con las mujeres. Las mujeres son unas condenadas. Yo he visto matar por ellas. Ten cuenta, Polibio. Todavía estás muchacho. No las quieras...Y cuenta te haces de hijos...
> –No, mamá. Ni crea.
> –Hazte curtido. El hombre cuerudo se come el pato. Trabaja bastante pero no para otro. Y agarra todo lo que te dé la gana, que para todos hay porque Dios ha hecho así la tierra de grandota –y señaló con los bazos, abriéndolos.
> –Sí, mamá.

–No te amaricones nunca.
–Eso ni crea.
–Reza cuando te dé la gana. Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas. Al camarón que se duerme, se lo lleva la corriente...[10]

Este carácter de Baldomera no se expresa totalmente en otros comportamientos. Desconoce las acciones de su hijo Inocente, sin embargo cuando se entera de la huelga, ella inculca a su hijo para que intervenga de modo solidario con los obreros. Hasta participa en la represión y lucha contra la policía. Pero el aspecto más significativo del carácter de Baldomera se manifiesta cuando se sacrifica y va a la cárcel para proteger a su hijo Inocente –este nombre es la antítesis del modo de ser del personaje, mentiroso y taimado–. Baldomera es una heroína trágica.

De hecho, Honorio Paredes, el dueño del aserrío San Luis, representa al grupo explotador. Ostenta un dudoso título de nobleza. Vivió en París. Su esposa nunca visita el aserrío. Solo aparece cuando debe impulsar a su marido para que acepte las peticiones de los obreros y se pueda salvar la fortuna. Honorio Paredes corrompe a Celia María, la novia de Inocente; el hijo de Honorio, José Luis, hombre farandulero y despilfarrador, sigue el ejemplo de su padre y abusa de Celia María.

## DESLINDE DEL OBJETO ESTUDIADO

Comprender la novela es poner en claro su estructura significativa. Goldmann dice: «En efecto, el estudio de un objeto –texto, realidad social, etc.–, solo puede considerarse suficiente cuando se ha deslindado una estructura que informe de modo adecuado acerca de un notable número de datos empíricos, sobre todo de los que parecen presentar una importancia particular».[11] El somero análisis del narrador, el espacio, el tiempo y los personajes de *Baldomera*, a la vez que toma en cuenta los conceptos más comunes de la narratología, incluye los datos que ayudan a configurar la estructura mental inmanente de la obra. De manera que los personajes se encuentran enclaus-

10. *Ibíd.*, pp. 104-105.
11. L. Goldmann, «La Sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», p. 21.

trados en un mundo invariable. Los pobres como individuos no conocen el bienestar, situación que los induce al robo, al vicio, a la mentira. De igual manera, el personaje colectivo de pobres trabajadores termina engañado. Pese a todo, en esta condición de miseria, germina la heroicidad.

Los ricos no son libres, están condenados a defender su fortuna. El dinero les conduce a disfrutar del sexo irresponsable. Adoptan falsas identidades y son prepotentes. Tienen a su servicio el poder, pues lo compran cuando sobornan a las autoridades. También es invariable su condición de vida.

## ESTRUCTURA MENTAL ENGLOBANTE

Según Goldmann, «la estructura englobante le interesa al investigador solo por su función explicativa con respectos al objeto de estudio». Se trata de «la estructura inmediatamente englobante que el investigador no explora de manera detallada, sino tan solo en la medida en que la exploración es necesaria para hacer inteligible la génesis de la obra que estudia».[12] A partir de estos conceptos, esa estructura puede identificarse, para el propósito de este ensayo, en la investigación de la realidad social ecuatoriana estudiada por Osvaldo Hurtado y que corresponde al período comprendido entre 1921 y 1949. Para la apreciación económica son importantes algunos antecedentes: la crisis del cacao se originó por el descenso de la producción, a causa de las enfermedades que afectaron a la planta, éstas fueron la monilla en 1916 y la «escoba de la bruja» en 1922. A esta situación se sumó la Primera Guerra Mundial, conflicto que dirigió los capitales extranjeros hacia la adquisición de armas y que mermó el consumo de productos considerados prescindibles. Así pues, si todavía en 1916 el Ecuador exportó 1 millón de quintales, en 1949, apenas llegó a la cantidad de 387.000 quintales. El precio del cacao descendió en Nueva York, entre 1920 y 1921, de 26 a 6 dólares el quintal.

En este marco de los negocios se anota que el Ecuador dependía, después de la Primera Guerra Mundial, de la economía de los Estados Unidos; el país del Norte pasó a ser «el principal comprador y vendedor del Ecuador y proveedor de recursos financieros».[13] Refiere este autor que en 1930, «un

12. *Ibíd.*, p. 20.
13. Osvaldo Hurtado, *El poder político en el Ecuador*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977, p. 96.

importante guayaquileño confesó lo siguiente a un viajero extranjero: 'Los norteamericanos dieron desarrollo a este país. Nuestro automóvil era norteamericano. Los yanquis establecieron la primera fábrica de gas aquí; las locomotoras de nuestro ferrocarril son norteamericanas; los tranvías, el primer bote que surcó el río y ahora la planta eléctrica, todo norteamericano».[14]

A pesar de la crisis del cacao, Guayaquil se perfiló como el único polo de oportunidades de trabajo y recuperación monetaria. Esta circunstancia motivó «una transferencia de población de la Sierra a la Costa». Aunque, en 1930, no ocurrió solo esta movilización demográfica, también la ruina de las plantaciones de cacao desplazó a los montubios hacia Guayaquil. Sin embargo, la gran mayoría de los desplazados no mejoró su calidad de vida y pasó a constituir el proletariado urbano. La represión del 15 de Noviembre de 1922 puede entenderse como una expresión de aguda inconformidad. Los trabajadores agremiados de las panaderías salieron a las calles y fueron masacrados por la fuerza militar del gobierno. Este acontecimiento revela un conflicto de clases porque, en realidad, se trató de un enfrentamiento con un «grupo económico integrado por agricultores, comerciantes y banqueros. Los dos últimos, en el mejor de los casos, forman una burguesía comercial y financiera. No existe una burguesía industrial porque el desarrollo fabril es incipiente, incluso en Guayaquil. Solo en 1936 se funda la Cámara de Comercio e Industrias y se organizan separadamente las Cámaras de Agricultura».[15] Cabe anotar que los agricultores eran propietarios de extensiones de tierra adquiridas a los anteriores finqueros productores de cacao. Estas tierras las dedicaron a la ganadería y a la tala de árboles.

En 1925 se produjo la Revolución juliana. Uno de sus fines fue controlar la banca privada que, después del asesinato de Eloy Alfaro, gobernó el país. El Estado contrató a la Misión Kemmerer para que estudiara la economía ecuatoriana. Los resultados de los estudios se concretaron en la fundación del Banco Central, organismo que comenzó a funcionar en los primeros años de la década de 1930.

Después del gobierno de Isidro Ayora, el Ecuador entra en una crisis política. Según Hurtado se trataba del «ocaso del bipartidismo». No obstante, el mismo autor anota que «los latifundistas serranos y los comerciantes

14. *Ibíd.*
15. *Ibíd.*, p. 159.

costeños continuaron repartiéndose sus habituales cuotas de influencia».[16] Cabe indicar que en la inestabilidad política del período aparecen otros factores, tales como la fundación de los partidos socialista y comunista; la Gran Depresión de los Estados Unidos; la presencia, en 1933, de José María Velasco Ibarra, por primera vez en el poder. La inestabilidad política decrece a partir del derrocamiento de Arroyo del Río, en 1944.

Las fuerzas que se manifiestan en la estructura mental de la sociedad surgen de los movimientos de estratos sociales pobres que buscaban mejorar su calidad de vida y que se enfrentan con los grupos dominantes. Estos últimos defienden sus intereses mediante la manipulación de las autoridades gubernamentales, las que, a su vez, representan esos grupos. La presión de los estratos pobres obliga a un cambio de conducta política por parte del Estado. El cambio suscita la crisis, pero no logra desarticular al grupo dominante.

Las fuerzas en pugna actúan en un panorama más amplio de influencia extrajera y de factores como la persistencia de la tradición cultural, de la actividad de la Iglesia, de los desplazamientos demográficos, de la modernización y de las características de la naturaleza.

## LA EXPLICACIÓN

Según Goldmann, la explicación es la «búsqueda del sujeto, individual o colectivo, para el cual la estructura mental posee un carácter funcional y explicativo».[17] Por lo visto, en la novela de Pareja esa búsqueda se aclara mediante el develamiento de las correlaciones de datos del mundo creado y los de la realidad.

Se descubren varios correlatos. Así pues los desplazamientos demográficos en la novela se identifican en las acciones de los personajes: Lamparita es un montubio que se traslada a Guayaquil; Dominga es la serrana que compite con Baldomera en el negocio de los alimentos; Candelaria, enamorada de Lamparita, deja el campo, viaja a Guayaquil y se prostituye. Polibio se mueve en sentido contrario, deja Guayaquil y viaja al campo para trabajar honrada-

16. *Ibíd.*, p. 157.
17. L. Goldmann, «La Sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», p. 16.

mente, fracasa en su empeño y repite la experiencia de su padre Lamparita, es decir, se convierte en cuatrero.

En la configuración del personaje Honorio Paredes se alude a su viaje a París. De igual modo, en la historia real, los agroexportadores, durante el auge del cacao, viajaron a París e instalaron a sus familias en esa ciudad. Este dato proyecta las correlaciones a un tiempo histórico más amplio. Es el caso de John, el negro jamaiquino que trabaja en el aserrío San Luis. Su presencia recuerda a los trabajadores que se trajeron de Jamaica para la construcción del ferrocarril.

El personaje Ignacio Acevedo, de origen español, es una manifestación de la influencia extranjera. Acevedo promueve la huelga y su fogoso discurso contiene el pensamiento de la revolución proletaria.

Los datos de la modernización pueden considerarse como influencia extranjera. Estos se identifican con automóviles, autobuses, maquinaria del aserrío, planta eléctrica para el alumbrado. Esta tecnología fue importada y con ella llegaron los técnicos con sus lenguas y sus modos de vida.

La hermana Dionisia, que no confía en la ciencia médica y que resuelve las contingencias inmediatas con la simple apelación a Dios, representa el papel de la Iglesia como institución que predica la conformidad. En esta correlación es revelador el consejo que da Baldomera a su hijo Polibio que parte a Catarama: «Reza cuando te dé la gana. Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas. Al camarón que se duerme, se lo lleva la corriente».[18] Es un contrapunto. No es negación de la fe, pero es crítica a la predicación de la Iglesia. Es el hombre quien debe velar por sí mismo durante el azaroso transcurrir de la existencia.

La tradición popular artística se expresa en el baile en casa de Candelaria, cuando Lamparita se dedicaba al abigeato. Hay una corta demostración del contrapunto de pícaras cuartetas. Lamparita canta: «Cuando estaremos los dos,/ como lo piecito de nuestro Señor:/ el uno encimita del otro/ y un clavito entre los dos». Candelaria responde: «Lamparita, eres más bruto/ que er buey de ño Serafín./ Pa tu mujer es de sobra/ la vaca pintá de gris». Otro dato de esta tradición aparece en el matrimonio de Lamparita y Baldomera. Se baila al son de la guitarra y el músico canta esta estrofa: «Vela como saca, vela como saca,/ vela como saca la punta del pie./ Y esa rosa

18. A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 105.

negra, y esa rosa negra,/ y esa rosa negra que no se le ve». Aunque en la década del treinta la radio era la novedad, el desplazamiento temporal de la novela recoge la tradición popular vigente, tradición que induce a pensar en aspectos más profundos de la visión del mundo de los personajes y de la cultura.

En este sentido, el correlato de la tradición más significativo es el de la cocina. El patrimonio intangible surge en el negocio de Baldomera y en el de la serrana Dominga. El patrimonio culinario está compuesto de longaniza, sangre cuajada, ají, plátano verde sancochado, hígado de puerco, chicharrones, carne en palito, salchichas, mondongo, muchines y tortas de plátano. Como en el caso anterior, se trata de la persistencia de la cultura.

Los datos de la naturaleza son muy evidentes. Basta con observar un mapa de la región y un plano de Guayaquil para confirmar la perspectiva real.

La frecuencia de las correlaciones es un indicador de la tendencia literaria adoptada por Pareja Diezcanseco. Es un realismo alterado por saltos temporales. No es plenamente el realismo social, que insiste en la reproducción del personaje colectivo. La fuerza del personaje femenino y el inicial desorden temporal, a la vez que desconciertan, introducen una concepción diferente del arte de novelar, a tono con la vanguardia de procedencia europea.

Un grado más alto de la articulación entre las estructuras mentales del texto de Pareja y el contexto social se encuentra en su relación significativa. Apunta Goldmann:

> Un universo imaginario, en apariencia completamente extraño a la experiencia concreta –el de un cuento de hadas, por ejemplo–, puede ser en su estructura rigurosamente homólogo a la experiencia de un grupo social particular, o al menos vincularse a éste de una manera significativa. Ya no hay entonces contradicción alguna entre la existencia de una estrecha relación de la creación literaria con la realidad social e histórica y la más poderosa imaginación creadora.[19]

En *Baldomera* no se ofrece una relación homológica compleja, como en las obras de Kafka o en *Trabajo y Progreso* de Joyce. Se da una relación significativa. Suficiente con recordar que en la realidad histórica, el enfrenta-

19. L. Goldmann, «La Sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», p. 14.

miento entre el pueblo y los grupos dominantes se dio el 15 de Noviembre de 1922. Su consecuencia fue un cambio de actitud del gobierno que se expresó con medidas económicas y sociales, las que no fueron del agrado de agroexportadores y banqueros. La crisis política del poder en la década de 1930 encubrió la tensión social, situación que permaneció invariable hasta mucho tiempo después. La dependencia del capital extranjero se polarizó en los Estados Unidos. La aparición de tendencias políticas de izquierda no logró el liderazgo político. En 1933, J. M. Velasco Ibarra asumió su primera presidencia, su modo de hacer política inició otro período de la historia del Ecuador.

La relación significativa entre Baldomera, incluso con las mediaciones del autor, descubre coincidencias claramente identificables. Honorio Paredes representa los intereses del grupo dominante. Explota a los obreros; es deudor de los bancos del puerto y exporta madera a California. Cuando se produce la Gran Depresión en Estados Unidos, las finanzas de Paredes se afectan. Una mediación del autor, su viaje a Nueva York y su retorno inmediato, coincide con la Gran Depresión. Otra mediación del autor es la vinculación con el capital extranjero a través de su negocio de medicinas.

La insurgencia de nuevas ideas coincide con el discurso de Acevedo en la huelga del aserrío San Luis. Las mediaciones de las ideas de Pareja Diezcanseco con estas nuevas ideas coinciden con su exilio en Chile y con su encarcelamiento en Quito.

La crisis política de la década de 1930, que no altera la estructura social, se observa en las vicisitudes de la zamba Baldomera. Ella participa en las frustradas protestas colectivas. Su vida transcurre inalterada: nació pobre; el burdel, la cantina y el hospital son sus ámbitos. Su destino es la cárcel.

La relación entre las estructuras mentales de la novela y de la realidad social es evidente. No obstante hay un factor que aleja el texto del simple documento testimonial y es el diseño del personaje protagónico. Baldomera personifica la desgracia, pero, al mismo tiempo, expresa los valores admirables de la fidelidad amatoria, del amor maternal y de la solidaridad. Del sustrato más profundo y oscuro del amor materno, surge la disposición al sacrificio. Baldomera no es un estereotipo. Es una mujer fuerte. Le cuesta llorar. Su figura grotesca –Inocente, su hijo se avergüenza de ella– encubre emociones y sentimientos intensos e insondables. Alfredo Pareja Diezcanseco propone este personaje como una alternativa que desestructura el esquema mental del

lector, efecto que solo se encuentra en las grandes obras literarias de todos los tiempos. ✦

Fecha de recepción: 14 octubre, 2008
Fecha de aceptación: 30 octubre 2008

**Bibliografía**

Goldmann, Lucien, «La Sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», Lucien Goldmann y otros, *Sociología de la Creación Literaria*, trad. del francés de Hugo Acevedo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

Hurtado, Osvaldo, *El Poder Político en el Ecuador*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, trad. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1976, 4a. ed.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Baldomera*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 76, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, s.f.

Pérez Pimentel, Rodolfo, http://diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/pl.htm

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# La escritura de la historia en Ecuador tiene cuerpo de mujer. A propósito de *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco

ROSSANA NOFAL
CONICET/Universidad Nacional de Tucumán

**RESUMEN**

«El lenguaje despojado del realismo le sirve al autor, un sobreviviente al igual que su personaje, para pensar una representación de los hechos cuando los gusanos hayan destruido la materialidad de los cuerpos y sus testimonios.» En *Baldomera*, los referentes locales adquieren universalidad en las cuestiones de género: la historia de esta heroína fracasada puede ser leída como la del país, inscrita en el cuerpo de una mujer pobre, fea y negra, que termina sus días en una cárcel. Aunque es fuerte y resiste (sobrevivió sin armas la matanza de noviembre de 1922), en los enfrentamientos con la ley –con la violencia racional de sus armas–, ella pierde; esto agrega un elemento más a las tensiones entre la pequeñez y lo grande, presentes en toda la novela. Un poco como el mismo autor, sobreviviente del Grupo de Guayaquil, cuando testifica sobre el trabajo literario de los Cinco como un Puño, intelectuales modernos con voz crítica ante las realidades sociales y las contradicciones de los años treinta.

PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, Grupo de Guayaquil, realismo social, testimonio, género.

**SUMMARY**

«The language stripped from realism serves the author, a survivor just like his character, to think of a representation of the facts when the worms have destroyed the substance of bodies and testimony.» In *Baldomera*, local references gain universality in regards to genre:

the story of this failed heroine can be seen as that of the nation, written into the body of a poor woman, black and ugly, who finishes out her last days in jail. Though she is strong and fights (she survives the November 1922 massacre without being armed), in her encounters with the law–with the rational violence of her weapons–, she loses; this adds another element to the tensions between the small and the large, that are present throughout the novel. A bit like the author himself, survivor of the Guayaquil Group, who testifies for the literary work of the los Cinco como un Puño (Five Like a Fist), modern intellectuals with a critical voice when facing the contradictions and social reality of the 1930's.
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, Guayaquil Group, socialist realism, testimony, genre.

> El hecho fortuito de ser quien escribe este artículo el sobreviviente de los cinco del grupo de Guayaquil inicial, confiere cierta credencial para expresar algunos aspectos fundamentales acerca de la significación que alcanzaran sus obras, así en la literatura ecuatoriana como en la hispanoamericana.[1]

CON ESTA INQUIETANTE construcción de la subjetividad para comprender la producción de un grupo generacional, Alfredo Pareja Diezcanseco comienza a diseñar las particularidades de una zona dentro del sistema literario nacional. Apela en su narrativa al lugar del sobreviviente, espacio que le confiere los privilegios, pero también los peligros del yo como lugar de enunciación. La confianza de la inmediatez de la voz y presencia real del cuerpo le suman credibilidad a la palabra de un intelectual orgánico que explica las razones de su escritura. Pareja Diezcanseco demuestra la centralidad de un sistema letrado y de una literatura particular, en un momento en que el Estado nacional comienza a tomar una conciencia de sí.

El escritor habla de la experiencia significativa que generó el surgimiento de una novela pautada por hechos traumáticos. Una de las características de esta nueva figura del intelectual moderno es la voluntad de construir en una posición crítica en el espacio público. A diferencia de sus compañeros de generación, Pareja Diezcanseco no se afilia a ningún partido, explicitando en sus declaraciones el predominio del hombre de escritura, del escritor novelista. Desde su figuración de autor es el que denuncia, el vengador y el justi-

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, «Los narradores de la generación del treinta: El grupo de Guayaquil», en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años*, Nos. 144-145, University of Pittsburgh, julio-diciembre 1988, p. 691.

ciero. Adopta para sí los oficios de un intelectual solidario con los miembros de un pueblo agobiado por la carencia y la desigualdad. Sale a la palestra escriturara a reclamar justicia para los olvidados. Esta imagen de sabio, de experto en su ámbito, de profesor de tiempo completo, de investigador de la historia del Ecuador le da una proyección social reservada, hasta entonces, al representante del arte literario. El autor construye una auto-representación en la que se piensa como un intelectual portador de un magisterio siempre encarnado en el escritor inspirado en el lenguaje poético.

> Pero llegaron dos acontecimientos funestos: la primera ola depresionista consecutiva al final de la guerra de 1914-1918, que echó por tierra los precios del cacao, y una peste en las plantaciones, diagnosticada con el sardónico nombre de «escoba de la bruja», porque como debieron haberla montado en sus aquelarres quedaban las plantas. El 15 de noviembre de 1922, una huelga general en Guayaquil, que inocentemente exigía mejor cambio monetario (la paridad era de poco más de dos sucres por dólar) y mayores salarios, fue violentamente reprimida, con un saldo trágico de alrededor de mil quinientos muertos. Se ha estimado en una masa de treinta mil personas la manifestación en las calles ese día (un tercio de la entonces población guayaquileña), lo que alcanzaría un cinto por ciento catastrófico de muertos.[2]

Los adolescentes y niños que integrarían luego el Grupo de Guayaquil contemplaron la matanza. Es imposible no hablar; la literatura se piensa como el imperativo ético compartido por casi todos los miembros de la generación. La ficción debe asumir el mandato de denunciar la muerte masiva y volver audibles los silencios. De la matanza solo pueden hablar los que pudieron escapar de ese destino, los que pertenecen, fundamentalmente, a otra clase social y pueden acceder a la memoria del espacio letrado. Indudablemente este hecho de sangre inscribió un registro de la barbarie y la violencia.

¿Cómo narrar los hechos? ¿Cómo contar la muerte de los otros? Al debate entre el realismo y las formas metafóricas de la narración se suman las flexiones de un regionalismo fuerte y la significativa vinculación con la tierra. Pareja Diezcanseco parte del postulado del compromiso del intelectual en la ciudad, modelo según el cual el escritor se reconoce miembro de una comu-

2. *Ibíd.*, p. 692.

nidad, cuando sale de su dominio de competencia erudita, para tomar la palabra en el debate público.

> No sería, pues, excesivo decir que el Grupo de Guayaquil, así como todos los narradores que durante esos años surgieron en Quito, Cuenca y otras ciudades, vivieron en una orfandad literaria, en cuanto a precursores o maestros nacionales, que hubieran podido tradicionalmente continuarlos, con las naturales modificaciones de cada época sociocultural. No es que no hubiese habido buena literatura en el Ecuador, especialmente en los años inmediatamente anteriores, sobre todo en poesía y prosa poética, modernista y posmodernista, solo que se trataba de creaciones que realmente nada tenían en común con las situaciones y circunstancias nacionales.[3]

A partir de una invitación a la lectura del espesor de la literatura, más allá de las linealidades cronológicas y desmontando sus contradicciones y convergencias,[4] encuentro dos relatos emblemáticos de un realismo canónico: *El muelle* y *Baldomera*. Hay en la inscripción del punto inicial de la generación una marca fundacional: la voluntad referencial y la supremacía de los elementos contextuales. Mi particular posición de lectora «extranjera» me permite preguntar hasta qué punto el autor prefigura exclusivamente lectores nacionales. Por otro lado, las particularidades narrativas de *Baldomera* diseñan una trama con fuertes marcas regionales. En el libro las gravitaciones de lo local se abren a significaciones más universales sobre las cuestiones del género y la escritura. La historia de una nación se inscribe en el cuerpo de una mujer y eso me parece particularmente importante, al momento de leer la literatura latinoamericana, como un sistema modelado desde múltiples contradicciones.

*El muelle*, publicada en 1933, es una novela de izquierda; Pareja Diezcanseco construye en este texto una ajustada y eficaz metáfora de la explotación. Esta novela es clave en cuanto surge en un área cultural intensamente marcada por la narrativa realista de militancia social con una proposición revolucionaria. *Baldomera*, publicada en 1938 implica la construcción de

3. *Ibíd.*, p. 693.
4. Ángel Rama caracteriza a la literatura ecuatoriana de medio siglo como «un área cultural intensamente marcada por la narrativa realista de militancia social», en «Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)», *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1986, p. 120.

un personaje femenino desde una reformulación del modelo patriarcal. Baldomera es una heroína popular. Para la construcción del personaje el centro autorial apela a imágenes hiperbólicas de la fealdad. Toda su figura es asimétrica, extraña, casi masculina. En decididamente una mujer fea, de apariencia casi monstruosa. No tiene ninguna marca de debilidad y es valiente al momento de enfrentarse al poder; su cuerpo es siempre escenario de marcas violentas: sexuales y políticas. El narrador construye una narrativa hiperbólica sobre las marcas de las diferencias; Baldomera es una mujer fea y «negra». Esto la coloca material y simbólicamente en un lugar de exclusión.

> Porque Baldomera hace mucho tiempo que no tiene cintura. Es cuadrada. Sencillamente cuadrada. Sobre la barriga, casi le cuelgan los pechos. Los pechos de Baldomera son largos y, al mismo tiempo, gordos: todo redoblado, con rayas negras y lustrosas de la tierra y de la grasa. Por la espalda, le pende el pelo en desorden, pelo negro, negrísimo, que hace más fuerte su cara. Y hay que decirlo: su cara chata que mantiene constantemente una expresión de furia. Los ojos son pequeñitos, casi no tiene pestañas. La frente de Baldomera apenas si alcanzará dos dedos. Y se le arruga en infinitos pliegues de tanto mirar la candela. Su nariz, roma, de muy abiertas ventanas, se enrojece en la punta. De la boca de Baldomera no hay mucho que hablar: es ancha, carnosa, abultada. En cambio, su barba es llamativa. Al terminar, es redonda, regordeta. Mejor dicho, no termina nunca. Porque siguen abajo varias curvas idénticas que le hacen el cogote. Viéndola de lejos, y en sobras, se apostaría que no tiene barba. Pero no. Es inconfundible: sus pelos.[5]

Su cuerpo es deforme, tampoco tiene una destreza intelectual. Es puro instinto y voluntad de sobreviviente; su presencia está casi emparentada con lo animal. Comete errores, se desborda, se enfurece. Se enfrenta con la ley. Es un personaje siempre entre dos mundos: la calle donde vende alimentos y la cárcel donde sobrevive en condiciones absolutamente adversas. La violencia hiperbólica y la noción de enemigo construye el semblante de una mujer otra. El mundo de Baldomera es su andar; un transcurrir que acontece en las afueras de la ciudad: entre la cárcel y las chicherías en donde se emborracha.

5. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, prólogo, notas y cronología de Edmundo Ribadeneira, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 4. Todas las citas corresponden a esta edición, que incluye la novela *Las pequeñas estaturas*.

Actúa violentamente frente a la provocación: «¡Maricones! ¡Así pega Baldomera!».[6] Sin embargo, la golpean a traición.

Una luminosidad huidiza revela lo primitivo de su ser, el instinto natural de defensa propia. Cuando Baldomera, adentro de su celda, se voltea tranquilamente a mirar a los policías que van a cerrar la puerta, uno de ellos, herido por sus golpes, le da una patada en el estómago. La brutalidad del golpe provoca el aborto; el realismo de la descripción toca los límites de un naturalismo descarnado; es doblemente víctima de la brutalidad. Es mujer, no puede desafiar la masculinidad de la policía; es negra: no puede reposar después de las heridas. Tiene una condición de víctima absoluta frente a la sinrazón de la violencia. Sin embargo no hay un doble invertido; su semblante es el del personaje central; su opositor más fuerte es el poder de la policía. Se ha vuelto el blanco perfecto de sus enemigos. Su cuerpo carece de forma, o mejor, su forma es equívoca, casi de un hombre. Su cuerpo es oscuro, pesado, contradictorio. Su hijo se avergüenza de una maternidad monstruosa.

> Inocente, que acaricia sus aspiraciones, no puede soportar la idea de que sus compañeros sepan que él es hijo de la Baldomera, de la famosa Baldomera, la negra borracha y escandalosa. Y ahora que Polibio vaya a contar que está presa... lanza una mirada de odio sobre el hermano. Rechina los dientes. Pero va en busca del jefe y obtiene el suplido.[7]

Polibio el bueno, Inocente el malo, son figuras pequeñas frente al cuerpo grande de la mujer. La construcción del personaje de Inocente, pensado como un referente universal, prefigura al mestizo oportunista y traidor. Es la figura del capataz. Tiene la ambición suficiente como para delatar a sus compañeros, a cambio de los supuestos favores de un patrón. En la relación paradigmática entre Inocente y el hijo del patrón, el centro autorial expone la voluntad de una oligarquía decadente que no reconocerá sus empeños para sostener su posición.

Pareja Diezcanseco formula la tesis central de su novela en términos de una totalidad. Los personajes viven en un mundo cerrado, sin fracturas y pensado a partir de un modelo binario para clasificar la temporalidad y la construcción del espacio. Todo en la vida de Baldomera está vinculado a la

6. A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 10.
7. *Ibíd.*, p. 21.

explotación y la miseria permanente. Es un mundo condenado al fracaso, sin salidas. El adentro o el afuera no tienen marcas precisas y pueden ser el mismo lugar, apenas separados por un sueño que termina con un grito.[8] La misma mujer puede vivir en una casucha en los suburbios guayaquileños o en una cárcel pestilente. Los tonos son oscuros y los espacios excesivamente angostas para una mujer voluminosa, «con fama de loca y escandalosa».[9]

Hay tres hombres en la vida de Baldomera: Lamparita su pareja; sus hijos, Inocente hijo de «la mala suerte de una»,[10] Polibio, «tímido y humilde».[11] «Positivamente Baldomera estaba enamorada de Lamparita».[12] Este enunciado es un elemento diferente en la serie descriptiva del centro autorial; está marcado por un signo diferente y además inscribe una afectividad.

---

8. De improviso, afuera, en la calle se oyó un grito estentóreo:
   –¿Quién vive?
   –¡Paisano!
   Baldomera despertó y sentase bruscamente. Volvió a la realidad al instante. Al oír ese grito, creyó que era ella quien pasaba frente a la cárcel, luego de haber guardado sus artefactos en la tienda del italiano Landucci, como, cuando al grito de quién vive, respondía airosa:
   –Baldomera! ¿Y qué pasa? (*Baldomera,* 157)
9. A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 156.
10. *Ibíd.*, p. 51.
11. Polibio, en la escuela, aprendió las cuatro reglas, a leer y a escribir. No quiso saber más. Era tímido y humilde, aunque una vez decidido por algo, se ponía tenaz. En cambio, Inocente siguió estudiando hasta los quince años. A esa edad, comenzó a ejercitarse en el oficio de carpintero. Después, logró emplearse en un aserrío de madera. Inocente tenía sus ambiciones. Quería ser señorito. Se peinaba siempre a la moda. Y cuidaba de la ropa. Era zambo, fuerte, *parecido a la madre.* Comenzó a faltar a la casa. Apenas si iba a dormir.
    –Pero, vos, ¿qué hacés, Inocente? –decíale Baldomera.
    –¡Adiós! ¿Y a usted qué le importa?
    –¡Sinvergüenza! Vuélveme a contestar así y te rompo la crisma.
    Callaba Inocente pero seguía faltando. Después, cuando le entraron ansias del ahorro, no faltó nunca a almorzar ni a comer. Llegaba justo a la hora.
    –¡A ver! Mi comida.
    –¡Oh! Espérate... Tanto apuro.
    –Es que tengo que trabajar.
    Baldomera engañaba a Lamparita, diciéndole que Inocente ayudaba para la comida. Y como Lamparita era poco amigo de hacer cuentas se lo creía. En realidad, Inocente nunca dio un centavo a su madre.
    Allá, en el taller, Inocente *ocultó siempre el nombre de su madre.*
    *Ibíd.*, p. 64.
12. *Ibíd.*, p. 50.

Lamparita es el cuatrero más conocido en todo el río Yaguachi; conoce sus cruces peligrosos, está en todas partes y todos los hacendados han sufrido sus andanzas. Es un bandolero rural creado por una sociedad campesina, pero él no siente la necesidad de construirse como su defensor o protector. Tiene rasgos románticos: «naturalmente» bueno, mujeriego y leal, aunque no es un héroe. El nombre, marcado por un inquietante diminutivo, posiciona la figura masculina en un espacio definitivamente menor. La luz que supone explicita su posición de una opacidad contraria.

> Lamparita quedó gozoso. Como a todos los cholos, le gustaba casarse. Adquieren un derecho y pueden golpear a gusto a la hembra. En cambio, son ellas las que oponen resistencia. Pero Baldomera estaba subyugada por ese hombre pequeñín, terriblemente astuto, pendenciero y bravo.[13]

La figura inicial de este personaje se debilita hasta permanecer en una cama de hospital, mientras que Baldomera construye un mundo y lo sostiene. Significativamente los personajes de la pareja están opuestos: él es pequeño, ella es monumental, Lamparita vive del delito; Baldomera se vuelve honesta y una víctima doble del poder político y de su hijo. Los contrarios delinean otra forma contraria a la suya, opaca, nunca transparente: la de Inocente.[14] Es el más parecido a la madre pero niega esta figura; no reconoce ni la figura ni la ley del padre. Frente al personaje de Polibio que, significativamente elige irse al «campo» pero no para robar como su padre, sino para trabajar la tierra, Inocente se queda en un paisaje urbano y participa de las actividades del aserradero. La perspectiva de la fealdad de Baldomera, la dinámica de la deformación pone de relieve otro tipo de combate. Una dialéctica entre la luz débil y pequeña de los hombres, frente a la oscuridad de la piel de lo femenino, potencia la metáfora de la novela en el campo de lo político.

Baldomera toma parte en la sangrienta jornada del 15 de Noviembre de 1922; representa el instinto de la rebelión aunque no su forma organiza-

13. *Ibíd.*, p. 51.
14. «Inocente era el nombre del chico. Lamparita no logró hacer nunca buenas migas con él. Era un muchacho malcriado y altanero, y, después, al crecer, odió a Lamparita. Baldomera volviose honesta. Se marcharon a vivir a la Avenida Olmedo. Ella lo auxiliaba en sus robos. Lo escondía. Y si el caso llegaba, Baldomera sabía defenderlo a puñetazos en las broncas o cuando algún policía quería conducirlo preso». *Ibíd.*, p. 51.

da.[15] Hay un atisbo de posiciones libertarias, pura condición de lo humano frente a la violencia. Solo la intuición de una injusticia lleva a la mujer a participar en el combate. El centro autorial, desde una posición intelectual, puede leer la real volunta de un pueblo y traducirla en escritura. Ve más allá de sus actores.

Las tensiones entre lo pequeño y lo grande se resignifican a la luz de la violencia armada. La ficción se piensa desde el lugar del sobreviviente; la tradición letrada se ocupará de construir las significaciones de este instante. Baldomera escucha los gritos desde su casa; el rumor de guerra la sorprende sin armas; llega al campo de batalla indefensa. Solo puede resistir y sobrevive desde ese lugar. El autor le quita las posibilidades del contraataque; la violencia de Baldomera se prefigura como «natural» frente a la violencia racional de las armas. El cuerpo y los gritos de la mujer no alcanzan para detener la violencia que se ejerce sobre ella, ni en el espacio privado ni en el espacio publico. La lógica de la sumisión de la derrota explica la clave política del texto: el subalterno debe resistir y modular el relato del fracaso frente a la lógica de las armas. La totalidad de la historia se quiebra en la disección de los cuerpos. Los miembros se separan de sus partes. Brazos, ojos y piernas yacen diseminados en el campo de batalla.

> Y la descarga cerrada, estridente, silbante. Las calles se teñían de sangre. Baldomera había llegado a la cabeza de la manifestación. Movía los brazos en el aire y gritó hasta enronquecer. Poco rato duró la sugestión de su figura. Los brazos, con los puños cerrados, cortaban el aire. Se alzaban picos, palos, banderas rojas, letreros. Y los cabellos de las mujeres flotando, flotando al viento. Y las voces que atolondraban todo. Y los empujones. Y la asfixia. El ir de un lado a otro, llevados por todos, sin pisar el suelo. Alaridos y quejas. El silbido cortante de las balas. El olor de la pólvora. El inclemente martilleo de las ametralladoras. Los cuerpos humanos tronchándose como racimos, fecundando la tierra, sembrado la venganza y el odio. Las quijadas abiertas, los ojos saltados, los brazos queriendo subir y subir para escapar por algún lado. Los niños con las manos crispadas,

15. «La Historia del Ecuador registra el 15 de Noviembre de 1922 como una fecha de sangrienta conmoción social y de profunda repercusión política bajo cuyo signo surgieron el movimiento sindical en proceso de organización definitiva, los partidos políticos de izquierda, socialista y comunista. Se sabe que miles de obreros y gentes del pueblo murieron acribillados por las balas de la soldadesca». Edmundo Ribadeneira, prólogo a *Baldomera*, *ibíd.*, p. XVIII.

> arrugando las manos de las madres, chillando, las facciones paralizadas. Y sin armas, carajo, con qué matar soldados y generales.[16]

Recuerda imágenes ajenas de su tiempo presente. Todo transcurre con el signo del anonimato, separación e incluso hostilidad. La afirmación de la identidad de Baldomera contrasta con el severo despojamiento de nombres de otros. Asiste al espectáculo de la guerra en la posición de quien no puede defenderse. Mira morir, mira caer cuerpos humanos. Los rostros han perdido su unidad: son quijadas abiertas y ojos; del cuerpo solo se distinguen los brazos queriendo subir para no caer en el infierno del campo de batalla. Los gritos de dolor se vuelven insoportables. El testimonio adopta un giro subjetivo al elegir al personaje de Baldomera como la voz del relato. Se trata de una heroína fracasada; no contó con la bendición de los dioses, cometió herejías y delitos, sin embargo, resistió sin quebrarse y se entregó a la cárcel como víctima inmolada para salvar la vida de Inocente, el hijo que tantas veces la había negado. Su otro hijo resuelve su vida en el campo, con la promesa de una ficción productiva y el inconfundible aroma del cacao.

Vuelvo quizás a la pregunta inicial sobre la paradójica elección de un personaje femenino para contar la historia con los tonos trágicos de una ficción de guerra. Baldomera, como su autor, miran la decadencia de un pueblo indefenso y la revolución traicionada por la oligarquía tradicional. La voz silenciada por las armas se escribe en la ficción de Pareja Diezcanseco, único sobreviviente de su generación. Baldomera es una mujer fracasada, si embargo su temple se conserva intacto; el personaje masculinizado del comienzo se vuelve femenino y tierno hacia el final. Baldomera se distancia de las otras mujeres que solo pueden «chillar» y quejarse; en la última escena de la cárcel la mujer se reserva el silencio de un rincón para pensar; un espacio sin golpes que le permite imaginar que ya no está en el adentro infinito de su propia cárcel.

La misma escena de los cuerpos seccionados, quebrados y mutilados por la guerra vuelve a presentarse en la última imagen de Baldomera. Al realismo de la primera escena, Diezcanseco le suma el estado de descomposición de los cuerpos de las mujeres. La humanidad está en fuga. Las compañeras se

16. A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 62.

convierten en despojos; sus cuerpos se borran hasta convertirse en los trazos de un dibujo perdido para siempre y olvidado en una cárcel sin luz.

> Y luego, poco a poco, silencio absoluto. Cuerpos amontonados. Brazos tendidos en el cemento húmedo. Piernas sirviendo de almohadas. Un enredo de miembros en racimos. Respiraciones fatigosas o tranquilas. Todo mezclado, todo arrebujado. El sueño. El cansancio. La hora. (...) las compañeras se habían acomodado en las esquinas. Las faldas hacia las rodillas, dejaban al descubierto unas piernas flacas y torcidas. Algunas, mostraban los muslos sucios, con manchas negras. Casi todas las piernas estaban llenas de granos, supuraciones, sarna...[17]

Los cuerpos han perdido su volumen y monumentalidad inicial. De la mujer grande y amplia del comienzo la historia ha recortado solo una pierna flaca. Después del último aborto Baldomera entra en un sueño final, más próximo a la locura que a la muerte. Ante la fatalidad de la historia es incapaz de distinguir la realidad presente de la sonoridad de un recuerdo. Las voces de la calle la remiten a la sensación de libertad, sentimiento que irremediablemente se pierde en las paredes de la cárcel. La mujer que vio la guerra sin armas está presa por un delito privado. Es la víctima inmolada de la historia. Sin armas, sin fuerzas entrega su cuerpo a cambio del cuerpo de la mujer de su hijo.

La madre, negada cien veces por un hijo que se avergüenza de ella, se vuelve madre absoluta, víctima de una sinrazón. Alfredo Pareja Diezcanseco, desde el centro autorial de una novela totalizadora, se apropia de esta mirada inmóvil. Escribe la historia desde la posición del más débil: una mujer fea, negra y pobre. El cuerpo ha sido absolutamente marcado desde la diferencia. Las tensiones entre luz y oscuridad se reformulan al final del cuento sobre una nación en el cuerpo de la mujer. El lenguaje despojado del realismo le sirve al autor, un sobreviviente al igual que su personaje, para pensar una representación de los hechos cuando los gusanos hayan destruido la materialidad de los cuerpos y sus testimonios. ✦

Fecha de recepción: 23 junio 2008
Fecha de aceptación: 22 julio 2008

17. *Ibíd.*, p. 157.

**Bibliografía**

Pareja Diezcanseco, Alfredo, «Los narradores de la generación del treinta: El grupo de Guayaquil», en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años.* University of Pittsburgh, julio-diciembre 1988, Núms. 144-145, pp. 691-707.

——— *Baldomera. Las pequeñas estaturas*, prólogo, notas y cronología de Edmundo Ribadeneira, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Rama, Ángel, «Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)» en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1986. pp. 99-200.

Rivadeneira, Edmundo, «Prólogo» a Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera. Las pequeñas estaturas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. IX a XXXIX.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# *Baldomera*: el instinto y la irrupción del cuerpo

YLONKA TILLERÍA
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

La autora parte de la concepción de Alfredo Pareja sobre el acto de escribir (sostiene que a través de sus personajes logró dar vida a sus ideas y proyectos políticos), y afirma que un ejemplo cabal de ella es la construcción de la mulata Baldomera. Reflexiona entonces sobre el autor, a partir de su biografía y de la creación de sus personajes. Baldomera sería una metáfora de la mujer de la época, ubicada entre la sujeción y la búsqueda de una autonomía; en este proceso ella se rebela, no contra los hombres, sino fundamentalmente contra su cuerpo, contra sí misma, evidenciando la doble moral de la mentalidad patriarcal, que persigue la sumisión de la mujer por medio de la violencia. Entonces, «¿qué representa Baldomera? Es un cuerpo roto, escindido, marcado y sufriente. Una muestra de la obscenidad de la miseria».

PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, Generación del 30, personaje, biografía, génesis de la novela, mentalidad patriarcal.

**SUMMARY**

The author begins with the notion of Alfredo Pareja and the act of writing (she maintains that through his characters he was able to give life to his ideas and political philosophy), and shows that a key example of this is the building of his character, the 'mulata' Baldomera. It reflects upon the author and his development of characters. Baldomera would become the metaphor for woman of the time, caught between submission and the search for independence; during this process she rebels, not against men, but essentially against her own body, against herself, clearly showing the double standards of patriarchal society, which seeks a

woman's submission with violence. Therefore, «What does Baldomera represent? She is a broken body –split, scarred and suffering–. An example of the obscenity of misery».
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, Generation of the 30's, character, biography, creation of the novel, patriarchal mentality.

¿QUÉ POR QUÉ soy escritor?, se preguntaba Alfredo Pareja Diezcanseco en diálogo con Francisco («El pájaro») Febres Cordero, quien lo interrogaba sobre su oficio:

> Escribo por apetito y por deseo, por una especie de encantamiento, de mágica razón incomprensible, iluminada, sin embargo, por el multiloquio del común, por los que están afuera de mi propio yo personal, por aquellos que nombran las cosas y deciden su uso, sin aprovecharlas, por aquellas que transformarán algún día el universo de miseria y guerra diabólica que nos ha sido dado vivir.[1]

Su voluntad para escribir era inmensa, con esa cualidad visual que trataba de nombrarlo todo, como él mismo decía: «para no sentir el naufragio de su propia identidad y no sentir que las cosas exteriores lo dominan». Recordando al escritor francés Edmond Goncourt, solía comentar que el proceso de escritura es una dificultad adquirida, puesto que los personajes escapan al autor y duelen. Será porque en la lectura de sus textos se sentía ese apego, esas marcas corporales que intentaban trascender el lenguaje escrito.

Pareja Diezcanseco, como parte de la Generación del 30, ejemplifica el realismo social de la época con un marcado tono de denuncia social. Lo que el propio autor denominó la «literatura comprometida», porque así escribía don Alfredo, «por el anhelo de trascender su época, para que la próxima sea menos injusta y mentirosa, menos cínica y opresora». En esa medida, a través de sus personajes logró dar vida a sus ideas y proyectos políticos, que son parte de ese multiloquio común que habla de su historia de vida y su forma de concebir el mundo. De su mano se devela no solo el gusto por la escritura y la política, sino también la sensación de estar prendido siempre de una mano femenina que se ciñe con soltura a sus personajes. Por eso quizás, *Baldomera* (1938) una de sus novelas más recordadas, sea una excusa para

1. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989, p. 159.

iniciar este escrito que, antes que un estudio literario, representa una breve reflexión sobre el autor, desde su historia de vida y la creación de sus personajes. Porque en sí, constituye un relato de vida angustioso sobre la condición de la mujer, donde el cuerpo continuamente se despoja de su dignidad. Porque ese contraste con el ser femenino nos devuelve una mirada más cercana de la mujer, dentro de su circunstancia histórica y cultural común.

Paradójicamente, el autor recuerda de ésta –uno de sus aportes más tempranos a la novela realista social ecuatoriana–, un callo en el dedo meñique de su mano derecha, luego de jornadas de trabajo intensas para escribir, a mano, una de sus novelas más intemperantes. Como si la propia negra, desbordada, excesiva, sin miramiento alguno, se hubiera encargado de dejar huellas en su creador, como tantas otras había dejado en las páginas de su novela.

Baldomera, «un ser primitivo y poderoso. Fuerte para amar, para pelear, para sufrir, para soportar», como la describiera Hernán Rodríguez Castelo,[2] se convierte en una metáfora de la mujer de la época que representa la tensión entre sujeción y autonomía que pretende romper a empedradas con la visión de mujer objeto. Sin embargo, ella es en sí misma, un personaje dominado por el absurdo en un espacio de continua violencia. El autor no ahorra palabras para describirla. La pinta de cuerpo entero, con sus excesos, instintos, liviandades, carácter, gestos, pasos; aparentemente conocemos todo de ella, menos su origen; apenas, como anota el propio Rodríguez Castelo, regresa al pasado para enriquecer cierta vivencia de alguno de los personajes, pero en sí, el personaje carece de una mirada retrospectiva. Y es que la «negra» no se mueve con soltura en las páginas de la novela, por momentos desaparece para dejar hablar a Lamparita, el famoso cuatrero, su compañero y amante, o para contarnos los mil oficios de sus hijos, Polibio e Inocente.

Ella, la mujer borracha que se faja a puñete limpio con cualquier hombre que le falte el respeto, cuya humanidad está expresada en el deseo de otros, donde todo acto libertario y de solidaridad humana se da a través de los demás. Por eso, quizás, su manera de rebelarse es en contra de su propio cuerpo. Perdido el sentimiento de fervor, conmiseración y respeto, la vivencia de lo femenino se vuelve amarga. Como diría Simone de Beauvoir, la feminidad vista como una maldición biológica, sobre la cual el patriarcado

2. Cfr. estudio introductorio de Hernán Rodríguez Castelo, *Baldomera*, Guayaquil, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Clásicos Ariel, s.f.

encuentra la explotación. Pero el personaje de Baldomera no conoce de esas convicciones, algunos más bien dirían que ella está contenta con las múltiples expresiones de machismo de Lamparita, su esposo, al igual que de sus hijos, de los demás hombres que la rodean. Ella no se rebela más que en contra de sí misma. De allí lo siniestro de una doble moral que tiene por efecto la docilidad de su comportamiento y la sumisión pasiva a las órdenes por medio de la violencia. Aunque ella parece no inhibirse ante las miradas que la juzgan, la «negra» sabe más de lo que dice. Así alertaba a su hijo Polibio, cuando éste decidió marcharse de la casa:

> Hazte curtido. El hombre cuerudo se come al pato. Y agarra todo lo que te dé la gana, que para todos hay porque Dios ha hecho así la tierra de grandota... No te amaricones, nunca... Reza cuanto te dé la gana. Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas. Al camarón que se duerme, se lo lleva la corriente.[3]

En este diálogo está expuesta la violencia de la barriada, de la vida; el canibalismo de otros «iguales» y la pasividad de una fuerza superior que parece no protegerlos. Baldomera siente esa ausencia, esa orfandad en todo momento. Es la misma mujer que participó en los hechos que culminaron el 15 de Noviembre de 1922. Una huelga que empezó con los obreros del ferrocarril, luego con la Confederación Obrera del Guayas, y que luego en palabras de Pareja Diezcanseco, determinó el deseo de protesta social en la literatura. Como él mismo confesara, los hechos ocurridos en 1922 influyeron en su escritura y en sus recuerdos, que años más tarde formarían parte de las escenas de su obra *Baldomera*. Pero antes indaguemos en los recuerdos del propio autor:

> Yo tenía catorce años y me movilizaba en una bicicleta marca Bianchi que compró a plazos mi hermano mayor: pagaba por ella dos sucres semanales. En mi bicicleta salí al día siguiente de la catástrofe y vi mucha sangre por toda la ciudad. Yo vivía en un departamento bajo de la calle Rocafuerte y por ahí pasaban los vagones del ferrocarril de la aduana llenos de cadáveres.[4]

---

3. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera. Las pequeñas estaturas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 104. Todas las citas corresponden a esta edición.
4. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 103.

De allí que, para encontrar una respuesta más satisfactoria al cuestionamiento sobre la realidad social del país, Pareja Diezcanseco construye un personaje como Baldomera, fruto de su propia trasgresión. Esto le permite entablar una comunicación real con el lector dentro de una circunstancia histórica, pero con los matices de la ficción literaria. Así describe la irrupción de la «negra» en la marcha del 15 de Noviembre, quien finalmente se envalentonó, como tantas veces lo había hecho, sin temor al arresto:

> Baldomera vio caer a muchas a su lado. Se desplomaban y ni siquiera sus gritos se oían. Solo a cada momento la voz del oficial: –¡Fuego! Y la descarga cerrada, estridente, silbante. Las calles se teñían en sangre. Baldomera había llegado a la cabeza de la manifestación. Movía los brazos en el aire y gritó hasta enronquecer. Poco rato duró la sugestión de su figura. Los brazos, con los puños cerrados, cortaban el aire. Se alzaban picos, palas, banderas rojas, letreros... Los niños con las manos crispadas, arrugando las mantas de las madres, chillando, las facciones paralizadas [...] Y sin armas, carajo, con qué matar soldados y generales.[5]

En realidad lo que quiere expresar, más que una representación mimética de la realidad es una forma de revelar su conciencia. Es la mirada del autor a través de un personaje arquetípico. Una novela que incorpora los elementos del realismo social de la época, se olvida del indigenismo y posa su mirada en el pueblo afroecuatoriano. Así, incorpora su geografía, su cultura, así como los problemas étnicos, sociales, que se expresan en un texto rico en imágenes y contrastes, donde la mujer y su corporalidad irrumpen con fuerza, porque es la antítesis de lo que conocemos.

¿Qué representa Baldomera? Es un cuerpo roto, escindido, marcado y sufriente. Una muestra de la obscenidad de la miseria, donde la realidad golpea de distintos modos. Habla a través de su corporalidad sin convicciones, sin enganches; habla desde su individualidad, desde sus interrupciones permanentes. La palabra se hace y deshace en ella, y a veces parece que no tiene la intención de transmitir, para eso están las imágenes, las representaciones de ella misma. Para hacer que la «negra» hable es necesario el extravío, esa es la única forma de atravesarla. Sin embargo, Baldomera siempre regresa, sin soberbia, sin atavíos; retorna para descubrirse en el personaje humilde que siempre fue.

---

5. A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 85.

La misma cualidad que Jorge Enrique Adoum destaca en la escritura de Pareja Diezcanseco como parte de los narradores ecuatorianos de la década del 30, de la que se desprende su aporte en la literatura:

> [...] participando de la misma actitud humana de descubrimiento del personaje humilde, y estética, de renovación de la técnica y del lenguaje, jamás adoptó la postura del desplante juvenil, de provocación, y en todas sus obras opone la serenidad al exceso como quien estuviera de «regreso» de la hermosa travesura y que así como rechazó la reproducción fotográfica del paisaje y del hombre, desechó también la imitación fotográfica del hablar popular.[6] ✦

Fecha de recepción: 27 mayo 2008
Fecha de aceptación: 30 junio 2008

**Bibliografía**

Adoum, Jorge Enrique, *De cerca y de memoria: lecturas, autores, lugares*, Quito, Ediciones Archipiélago, 2003.

Araujo, Diego, *et al.*, «Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años», en *Revista cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1978.

Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989.

6. Jorge Enrique Adoum, *De cerca y de memoria: lecturas, autores, lugares*, Quito, Ediciones Archipiélago, 2003, p. 224.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Historia de una película: *Las tres ratas*

**WILMA GRANDA NOBOA**
Cinemateca Nacional

**RESUMEN**

El estreno de la película *Las tres ratas*, basada en la novela homónima de Alfredo Pareja, se realizó en 1946 en Argentina y, en Ecuador, dos años después. Aunque inicialmente el autor se sintiera muy desencantado con esta adaptación, participó en la recuperación de la misma, y su reestreno en 1989, en un contexto muy distinto. En este año culminaba el proyecto –iniciado en 1981 por Cinemateca Nacional– de acopiar el patrimonio cinematográfico del Ecuador, como memoria del país. En 1989, la institución gestionó la declaratoria del cine ecuatoriano como parte del Patrimonio Cultural del Estado, y la delegación de esa custodia a la misma Cinemateca. Alfredo Pareja tuvo un rol importante en la recuperación, por vía diplomática, de una copia de *Las tres ratas*, y contribuyó adicionalmente con documentos relativos a varias películas del novelista Demetrio Aguilera Malta. Fue un impulsor del proyecto global, pese a la ambigüedad de sentimientos vinculados con los estrenos de cuarenta años atrás, de lo cual da fe un fragmento de carta de Alfredo Pareja al pintor Galo Galecio, de 1946.
PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, cine ecuatoriano, Cinemateca Nacional, Patrimonio Cultural del Estado.

**SUMMARY**

The premiere of *Las tres ratas*, based on the novel of the same name by Alfredo Pareja, happened in 1946 in Argentina and, in Ecuador, two years later. Although initially the author wasn't very comfortable with this adaptation, he participated in its restoration and re-release in 1989, in a very different world. That year a project launched in 1981 by the National Film Library to copy the nation's cinematographic heritage was completed. In 1989, Ecuadorian film was declared to be part of the State's cultural heritage and said institution was appointed to be its repository. Alfredo Pareja played an important part in the restoration, through diplomatic channels, of a copy of *Las tres ratas*, as well as contributing various documents

related to movies of the works of novelist Demetrio Aguilera Malta. He was the force behind this global project, despite the ambiguous feelings related to 40 year old premieres as expressed in part of a letter from Alfredo Pareja to the painter Galo Galecio, in 1946.
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, Ecuadorian Film, National Film Library, State Cultural Heritage.

Montevideo, agosto 19 de 1946
Mi muy querido Galo Galecio:
...El 7 de agosto se estrenó la película, con mucho bombo, una gran propaganda, en el teatro Ópera, el mejor de Buenos Aires, coincidiendo con el décimo aniversario de dicho Teatro. Hubo después una champañada ofrecida por los dueños del teatro. Todo hasta aquí muy bien –como decía una vieja al caerse de un rascacielos mientras pasaba por el décimo piso–, como publicidad, magnífico, pero la película, querido Galo, un desastre: han convertido a mi libro en un folleto melodramático, en un filme cursi, sentimental, llorón, apropiado para solteronas empedernidas y para el público más barato que darse pueda. La atmósfera guayaquileña no existe. Y hasta el carácter de la mayor de las tres hermanas, ha sido deformado por completo. Todos los diarios hablaron del filme y, para mi satisfacción, muchos de ellos, a la par que elogiaban el libro, despotricaban de la película. Tengo que resignarme, pensando que esta primera me abre algunas puertas... la adaptación la iba a hacer Paco Madrid un buen escritor español pero la dieron a un joven con ínfulas de genio. Hablé con él largamente. Ya se puede usted, pues imaginar mi desilusión... Me han transformado mis ratitas en argumento color rosa pálido que seguramente tendrá éxito abrumador entre millares de mujeres sentimentales, cuyos ojos se humedecen leyendo a Juan de Dios Peza, oyendo a Carlos Gardel o cantando, ellas mismas, el 'Adiós para siempre, mitad de mi vida, una alma tan solo, teníamos los dos...'.
f.) Alfredo Pareja Diezcanseco, a pocos días de la exhibición de la película *Las tres ratas*.

Buenos Aires, agosto 1 de 1946
Señor Alfredo Pareja Diezcanseco:
Con afecto y estima.
... No podrá imaginar usted con cuánto sentimiento me enteré del alejamiento suyo de nuestra ciudad antes de que hubiera podido darle un abrazo y presentarle mis respetos... Estamos unidos por un vínculo que las circunstancias ni la vida misma pueden quebrar, estamos unidos por *Las tres ratas* que estableció un nexo indisoluble entre nosotros, sin siquiera conocernos. En ella están su genio de creador y mi esfuerzo de artesano por identificarme con su espíritu y volcarlo en una expresión gráfica y directa...

> Posiblemente –como ocurre siempre con las cosas que ya tienen forma definida dentro de uno mismo–, usted no haya identificado alguna de las situaciones o personajes, pero vaya en atenuante la seguridad de que para decidirme a hacerlo he puesto lo mejor de mi capacidad y mi experiencia. Para apreciar el esfuerzo de la realización de *Las tres ratas* habría sido necesario vivir el ambiente cinematográfico, social y político de la Argentina en aquellos días. Trabajábamos bajo la incertidumbre de no saber si al día siguiente tendríamos que paralizar la filmación por carencia de película, sin medios técnicos, con aparatos desvencijados, haciendo verdaderos prodigios de habilidad para subsanar las deficiencias... De lo demás –lo político y social– espero que podremos hablar personalmente muy pronto pues la película se estrena el día 7 del corriente y según me han dicho usted asistirá al estreno. En tal oportunidad tendré el honor de conocerle y conversar largamente...
> F.) Ariel Cortazzo (guionista técnico de *Las tres ratas*)

CORRE EL AÑO de 1946 y, como una acostumbrada zaga de la época brillante del cine argentino, la productora San Miguel adapta la novela *Las tres ratas* del escritor guayaquileño Alfredo Pareja Diezcanseco. La primera edición de la obra se había publicado en Buenos Aires en 1944. Antes del estreno, Editorial Losada vuelve a contratar con Pareja la circulación de cinco mil ejemplares más de la novela para el mercado latinoamericano, reconociendo al escritor un 10% por derechos de autor.

El 7 de agosto de 1946 se estrena la película en uno de los cines más importantes de Buenos Aires, el Ópera, que cumplía ese año su décimo aniversario. El filme se proyecta luego, en simultáneo, en 35 salas argentinas y se exhibe además en Brasil, con subtítulos al portugués, en México y, para el público hispano, en varias salas de Estados Unidos. El contrato por la realización de la película se pactó en 5.000 pesos. No se permitió que Pareja abordara ningún porcentaje de taquilla ni que pudiera distribuir el filme en el Ecuador.

En nuestro país se estrenó en 1948, en el recién inaugurado Teatro Pichincha de la ciudad de Quito que contó con una taquilla aproximada de mil butacas –en aquella época, casi todas las salas de cine son enormes y lo son, hasta en el recuerdo. Para la ocasión, asistió el ya famoso literato quien regresaba casi de un exilio en el extranjero. Asiste también el mismísimo presidente de la República, Carlos Julio Arosemena Tola, entre un sinnúmero de invitados especiales. Pareja quería desistir de ir a la función, pero la presencia del Presidente lo obligaba –Pareja, estoy convencida, sería el más gentil y delicado escritor que yo haya podido conocer. El estreno se reseñó en la prensa

y ocasionaría –dijo Pareja– la vislumbre de otros escritores que verían también cercana la posibilidad de trasladar sus relatos a la pantalla.

¿Cómo hizo Pareja para ser tomado en cuenta por el cine argentino?, sería motivo de elucubración y disputa silenciada entre literatos. Pero el autor no ocultaba una cierta frustración y cierta modestia para admitir una especie de vergüenza, propia o ajena, con la película. Esa era, al menos, la cuenta o inventario que Pareja hacía antes de volver a mirar *Las tres ratas.*

Cuarenta años después, en 1989, la Cinemateca Nacional culminaba una fase importante de su «Proyecto de Investigación y Recuperación de las Imágenes en Movimiento Nacionales», asumido como una tarea permanente desde su fundación en 1981. A fines de los ochenta, le impelía convencer a los incrédulos que en el Ecuador sí se había hecho cine desde las primeras décadas del siglo XX,[1] y que ese legado importante no debía seguir omitido o ignorado en las antologías culturales oficiales. Cinemateca, además, gestionaba ese año una histórica «Declaración del Cine Ecuatoriano» como parte del Patrimonio Cultural del Estado, y la delegación de esa custodia, bajo su responsabilidad, la asumía mediante Acuerdo Ministerial 3765 y Mandato 040 del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, de 3 de julio y 3 de agosto de 1989, respectivamente.

Para celebrar ese histórico suceso, qué mejor que proyectar varias de las películas recuperadas con apoyo de la UNESCO y la generosa colaboración de Cinematecas fraternas, como la de Sao Paulo en Brasil, Filmoteca UNAM en México y, en el caso que nos ocupa, Cinemateca Argentina –que permitía retornar al Ecuador una copia en 16 mm del filme, cuyo guión se basaba en la obra literaria de un escritor ecuatoriano.

Alfredo Pareja tuvo un rol importante en esa recuperación. Gestionó ante el Ministerio de Relaciones Exteriores un lugar en la valija diplomática para traer la preciada copia. Compartió desde el inicio el entusiasmo por la búsqueda, aunque lo detenía compartir otra vez la ambigüedad de un sentimiento que, recordaba, le ocasionó la película. Nos pedía no hacernos ilusiones por la fidelidad con la obra literaria y con el entorno eminentemente guayaquileño que él destacaba en su novela. El guionista técnico argentino se habría encargado de «malbaratar» su obra. Había recreado un melodrama

1. *Ecuador Noticiero Ocaña Film. Posesión de mando del presidente Isidro Ayora*, Dir. Ocaña Films, 1929. *El Terror de la frontera*, Dir. Luis Martínez Quiroga, 1929. *Fondo Fílmico de Miguel Ángel Álvarez 1922-1935.*

que, en la época, era exitosa característica de los cines argentino y mexicano, y motivo de multitudinarias audiencias en toda Latinoamérica. Pero, a vista y paciencia de Pareja Diezcanseco, esto le ocasionaba escozor. Aún no la volvía a ver, así que guardábamos la expectativa.

Alfredo Pareja Diezcanseco, mientras tanto, entrega a Cinemateca Nacional toda la documentación clasificada de su archivo personal como parte de la película *Las tres ratas*, así como también sobre las películas del novelista Demetrio Aguilera, con quien había compartido la afición por el cine. Aguilera había filmado varios títulos en Ecuador, México, Brasil y Colombia. Desde entonces, custodiamos cartas, recortes de prensa, contratos, etc.

El ansiado día del reestreno de *Las tres ratas* en 1989, había llegado. Tuvo mucho eco en la prensa, y la asistencia al pequeño auditorio «Benjamín Carrión» en la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue masiva. Alfredo Pareja Diezcanseco, Jorge Fegan, el actor ecuatoriano de fama en México, el representante general de la Unesco, entre otros personajes de la política y la literatura del país se congratulaban con el autor, con Cinemateca y con su director, Ulises Estrella.

Se repitieron las entrevistas televisivas, radiales y de la prensa escrita. Pareja había accedido a una emoción todavía desconocida y se empeñaba en mirar más allá del resultado obtenido con la obra trasladada al cine. Acotaba la necesidad de acopiar el patrimonio cinematográfico del Ecuador, como memoria del país. Pareja dio por concluida su emoción con la película un martes 24 de enero de 1989, a las once de la mañana. Como un escritor más reposado y benigno, hizo un discurso potente y quizás distinto a aquel que no pudo hacer en 1946:

> [...] me recuerda otros tiempos que me fueron agradables, me ha hecho vivir una emoción que pensé no volver a sentir... Todos, dicen los que saben, tienen en el mundo su exacto revés, algo que en alguna parte, los contradice y los niega, y yo espero, sinceramente, que esta película no sea mi revés...

Aún no se culminaba la construcción de la sala de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que hoy lleva su nombre. Desde entonces, Pareja Diezcanseco se convirtió en patrono de nuestra programación diaria, habiendo sido él, también, uno de los pioneros de la cinematografía nacional.

El día jueves 13 de mayo de 1993, consternados junto a su familia y con la presencia honrosa de su esposa, Mechita Cucalón, realizamos un homenaje *post mortem* al escritor Alfredo Pareja Diezcanseco.

Del mismo modo, celebramos y celebraremos su vida y su obra en el año 2007, reponiendo la película, como parte de la Muestra «Tesoros del Archivo Fílmico Ecuatoriano», con ya dos años de vida en Cinemateca Nacional del Ecuador.

Pareja nos lo planteó, tuvo el acierto de permitir que la memoria de imágenes nacionales en movimiento no fuera un *revés.*

**FONDO CINEMATECA NACIONAL DEL ECUADOR**
**PEP21005 - *LAS TRES RATAS***

CARLOS SCHLIEPER, DIRECTOR [1902-09-23 BUENOS AIRES]

PRODUCCIÓN: Argentina - Ecuador, 1946/00/00, SACIC Estudios San Miguel, Compañía Productora, Laboratorios; Machinandiarena, Miguel, Productor; Distribuidora Panamericana, Compañía Distribuidora.

SINOPSIS: Historia de tres hermanas que al perder sus bienes emigran a la gran ciudad en busca de oportunidades. Allí enfrentan conflictos de orden moral, produciéndose el sacrificio de la hermana mayor para salvar a sus hermanas de la miseria y la cárcel.

CRÉDITOS: Alfredo Pareja Diezcanseco: escritor obra original; Samuel Eichelbaum, Ariel Cortazzo: guionistas; Alicia, Migues Saavedra: asistente director; Bob Roberts, Mario Pagés: fotógrafos. Carmelo, Lobótrico: camarógrafo. Ralph Pappier, Américo Hoss: efectos especiales. Gori Muñoz: escenógrafo. Manuel Vilar: decorador. Óscar Carchano: montador. Ramón Ator, Juan Carlos Gutiérrez: sonidistas. Álvarez Lamas, Ricardo, maquillista. Gambocz, Jorge, peluquero.

INTÉRPRETES: Ortiz, Mecha [Mercedes]. Bence, Amelia [Eugenia]. Duval, María [Ana Luisa]. Rocha, Miguel. Gómez, Santiago. Pasanno, Ricardo. Felisa, Mary. Delbene, Florén. Sánchez, Amalia. Bouhier, Lalo. Piñeyro, Juan José. Ferrer, Aurelia. Etulain, Cirilo. Palomero, Gonzalo. Marcó, Elena. Romero, Nélida. Villoldo, Jorge. Herrero, Eliseo. Audenino, Francisco. Quilés, Alberto. Gil, Félix. Lavalle, Marcelo. Sellers, Mabel.

LOCACIÓN: Buenos Aires.

CATEGORÍA: Ficción
CLASIFICACIÓN: Largometraje
TIEMPO: 92 min. 30 seg.
REALIZACIÓN: Profesional
FORMATO: 16 mm
TOTAL DE COPIAS: 1 ✦

Fecha de recepción: 26 junio 2008
Fecha de aceptación: 28 julio 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Del papel al celuloide: la adaptación cinematográfica de la novela *Las tres ratas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco

**ALEX SCHLENKER**
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

En este ensayo el autor analiza la manera en que fue adaptada, en 1946, la novela *Las tres ratas*; describe aspectos de las dos narrativas (literaria y fílmica), para determinar qué elementos de la novela fueron conservados en la adaptación argentina, y cuáles fueron cambiados u omitidos. Sostiene que la película fracasa en la reconstrucción de la esencia de la obra, principalmente porque se omite el segundo nivel discursivo de la novela (la aproximación a la caída del liberalismo en el Ecuador); además, se cambia el carácter de varios personajes (la hermana mayor, el novio de Ana Luisa, o el usurero Don Horacio), cuyos rasgos son importantes pues aportan al conflicto, al tono y ambiente de la historia; finalmente, la adaptación omite la recreación del ambiente de fracaso del proyecto político liberal, para inscribir la historia en clave de melodrama.

PALABRAS CLAVE: Narrativa fílmica, narrativa literaria, niveles discursivos, novela ecuatoriana, Historia del Ecuador, Revolución liberal, personaje, trama.

**SUMMARY**

In this essay the author analyzes the way in which the novel *Las tres ratas* was adapted for screen in 1946; it describes the aspects of the two narratives (literary and film), to determine which elements in the novel were kept in the argentine version, and which were changed or left out. It maintains that the film was a failure in attempting to reconstruct the essence of the novel, principally because it omits a second level of discussion in the novel (approximating the fall of liberalism in Ecuador); additionally, it changes the substance of various characters (the older sister, Ana Luisa's boyfriend, or Don Horacio the usurer), whose traits are impor-

tant as they add to the conflict, tone, and historical environment; finally, the adaptation fails to recreate the atmosphere of failure of the liberal political project, placing the story in a melodramatic key.

KEY WORDS: Film Fiction, Literary Fiction, discussion levels, Ecuadorian novel, History of Ecuador, Liberal Revolution, character, plot.

## INTRODUCCIÓN GENERAL
## LA ADAPTACIÓN: ¿HOMENAJE O TRAICIÓN?

LA LITERATURA Y el cine han sido entendidas como dos maneras distintas –aunque complementarias– de narrar el mundo. A pesar de que la literatura tuvo sus primeras obras impresas alrededor de 6.000 años antes del primer fotograma en movimiento,[1] es indudable que el cine ha logrado en algo más de un siglo impactar de manera significativa y fundamental en la humanidad. A lo largo de su existencia, el cine ha procurado establecerse como una disciplina artística provista de códigos propios. Aunque muchos elementos de su lenguaje son tomados en un origen del teatro, de la pintura y de la fotografía, se va estableciendo en el desarrollo del cine una manera particular y a la vez propia de narrar aquellas historias concebidas para aparecer como por arte de magia en la pantalla de las salas de cine.

El cine cuenta inicialmente aquellas «pequeñas» historias de la vida cotidiana. El paso de un tren, el caminar de un peatón o el galope de un caballo, implicaban entonces narraciones de una realidad que, aunque breve, daba lugar a ver nuestro mundo recreado de manera visual. Un proceso de conocimiento y re-conocimiento de la realidad. Con el paso del tiempo, esas historias –entendidas frecuentemente como fragmentos de aquella realidad cercana y a la vez tan desconocida– se fueron convirtiendo en odiseas narrativas cada vez más complejas. Apenas una década después de la invención del cine por parte de los hermanos Lumière, las cintas ya incluían elaborados personajes, complejos hilos dramáticos y artes escenográficas que hacían de las películas proyectos cada vez más ambiciosos.

Al dominar las nuevas técnicas relacionadas con cada vez más complicadas cámaras que fijaban las imágenes en movimiento sobre una cinta de

1. Claudia Guerra Rodríguez, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León, en http://www.filosofia.uanl.mx/hablamty/introaudiovisual.htm

celuloide, y tras sistematizar las distintas maneras de representar las historias por parte del elenco actoral, directores y productores se enfrentaban al reto de hallar las «mejores» historias para llevarlas a la *pantalla grande*. Es así cómo la literatura se estableció muy pronto como una fuente casi inagotable de grandes historias. Una considerable cantidad de libros se vio entonces sometida al análisis desde la perspectiva fílmica y a la consiguiente re-escritura de dicha obra a códigos cinematográficos. Numerosos escritores de diferentes épocas vieron sus obras convertidas en filmes. Muchos de estos hombres y mujeres de letras reconocían entonces en la pantalla –con mayor o menor agrado– el texto que en su momento habían escrito. La traducción de una narratividad literaria a una de tipo visual[2] producía entonces, en una gran cantidad de casos, un enorme asombro por el producto logrado. Así como existían y existen autores que disfrutan y aplauden la adaptación cinematográfica de sus obras, han existido aquellos otros que ven en tal adaptación una suerte de amenaza contra el espíritu universal de la obra.

*Adaptar igual a matar* sería entonces la consigna para estos autores que por lo general consideran que el paso de lo escrito a lo filmado implica el desmembramiento total de la obra, seguido de un traslado selectivo e intencionado y por lo general de limitado criterio de los elementos hallados en el análisis previo. Uno de esos autores es el ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil, 1908-Quito, 1993). Su novela *Las tres ratas* fue publicada en su primera edición por Editorial Losada de Buenos Aires en 1944 y llevada al cine en 1946 por los Estudios «San Miguel» en Argentina. Dicho proyecto cinematográfico –de enorme éxito comercial en Argentina, Ecuador y otros países del continente– no le mereció a Pareja un juicio crítico más allá de un «no me gustó».[3] Pareja prefirió en todo momento no hablar

2. El término de narratividad visual será empleado en este trabajo en referencia al lenguaje cinematográfico, es decir de imágenes en movimiento. Ello implica el uso sistematizado de la composición, el encuadre, los movimientos de cámara, los ritmos visuales y la edición. Este concepto no significa de manera alguna que un texto escrito no implique una visualidad, puesto que los grafos al ser descifrados son captados justamente por la vista. Lo que marca la diferencia fundamental es el hecho de que la imagen literaria –compuesta de descripciones, acciones, diálogos, entre otros– construye una imagen visual de tipo mental, mientras que la imagen icónica presupone la existencia de una imagen por fuera de la mente del observador. Lo que posibilitaría que en mayor o menor grado todos pudiéramos observar la misma imagen.
3. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989, p. 92.

más del tema, evitando los detalles de su desagrado y los criterios específicos de dicha crítica.

El presente trabajo –precisamente a cien años del natalicio y a más de seis décadas de publicada y adaptada *Las tres ratas*– pretende analizar la manera en que la novela fue adaptada y rodada en su momento. El análisis que propondré busca describir los diferentes aspectos de las distintas narrativas (literarias y fílmicas), para determinar qué elementos de la novela fueron conservados en la adaptación cinematográfica y cuáles fueron cambiados u omitidos. Ello permitirá evaluar si tal selección implica un aporte o un obstáculo para una adaptación significativa. Procuraré en este ensayo, evaluar el posible logro o desacierto de la adaptación cinematográfica dirigida en su momento por Carlos Schlieper,[4] tratando de detectar los distintos aspectos que podrían haber motivado la desaprobación por parte de Pareja Diezcanseco. Intentaré finalmente determinar si en este caso se adaptó la obra escrita o apenas aspectos parciales de la historia desarrollada en la novela.

## EL TEXTO IMPRESO: UNA VISUALIDAD LITERARIA

Para un buen lector es frecuente hallar un libro del que suele decirse que puede dar paso a una gran película. También es frecuente escuchar el comentario según el cual, tal o cual película no logró satisfacer la expectativa, sentenciándose entonces que «no está mal, pero el libro es mejor». La novela de Pareja, *Las tres ratas*, es un texto de una calidad literaria incuestionable. El estilo narrativo, la caracterización de los personajes y los ambientes urbanos le imprimen un carácter específico teñido de un ambiente histórico muy particular.

La novela está dotada de varios niveles discursivos. En la superficie más próxima se ubica la historia –universal si se quiere– del sufrimiento humano encarnado en tres mujeres enfrentadas a un cruel destino en la ciudad. Bajo ese entramado argumental está el siguiente nivel discursivo que el autor hace

4. Los créditos finales del filme mencionan a Schlieper como director, lo mismo sucede en la base de datos http://www.imdb.com/title/tt0200229/. Aun así, el estudio introductorio de la 2a. reimpresión a cargo de Libresa (Quito, 2007), menciona a Jorge Zablasky como director.

en *Las tres ratas:* la aproximación a la caída del liberalismo en el Ecuador. Una derrota política que años después del linchamiento de Eloy Alfaro afectaba de manera marcada a «esas familias [liberales] que pierden paulatinamente sus fortunas y, por tanto, su poder social. Llegan a la decadencia, con los consiguientes derrumbamientos en todo aspecto, inclusive moral, psíquico y personal».[5] Es la lectura del ascenso y caída de una clase social que se vio beneficiada por las recompensadas «liberales» recibidas por sus hazañas bélicas, y «castigadas» posteriormente con la indiferencia de todos los grupos políticos que, posteriormente a 1912, se distanciaron del liberalismo. En la lectura más profunda del discurso parejiano está su enorme anhelo por dotar de una memoria histórica –con sus matices sociales y políticos– a una sociedad marcada por el olvido deshistorizante.

Al momento de llevar al cine *Las tres ratas*, es posible adaptar todos o algunos de estos niveles discursivos. La llamada «fidelidad» dependería en cierto modo del logro en el proceso por adaptar, el texto escrito al fílmico, la mayor cantidad de estos elementos discursivos. Carmen Peña-Ardid llama a este proceso una «transfiguración». Una operación «no solo de los contenidos semánticos [los golpes de la vida contra las hermanas Parrales] sino de las categorías temporales [la época posterior al asesinato de Eloy Alfaro], las instancias enunciativas [¿qué pasó con el proyecto liberal que Eloy Alfaro implantó en el país?] y los procesos estilísticos [ritmo, tono, ambiente en la palabra escrita o en la imagen cinematográfica] que producen la significación y el sentido de la obra de origen».[6]

Al analizar la adaptación fílmica de una obra literaria, hay que establecer bien las características discursivas y estéticas de cada producto, de cada obra. Si bien guardan una estrecha relación de interdependencia, no es menos cierto que deben operar como obras independientes: no hace falta leer el libro que dio origen a la película, para entenderla o apreciarla.

5. Laura Hidalgo Alzadora, «Estudio introductorio», en Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, Quito, Colección Antares, vol. 9, Libresa, 1991, 2a. ed., p. 19.
6. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 23.

## LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA: UNA VISUALIDAD FÍLMICA

Las imágenes en movimiento que aparecen proyectadas sobre la pantalla de una sala de cine, han pasado por un largo proceso previo que va desde la idea inicial hasta el montaje final, pasando por la escaleta (estructura del guión), la escritura del guión literario, el desglose de escenas y secuencias en un guión técnico, la búsqueda de actores y locaciones, la preproducción, la realización con la consiguiente dirección de actores y la correspondiente creación de imágenes fijadas sobre un soporte de celuloide o de video. Una breve frase pasará por muchas interpretaciones –las de los productores, directores de arte, decoradores, vestuaristas y maquilladoras– antes de convertirse en una imagen específica.

Los rasgos del semblante de un determinado personaje fílmico –adaptado desde una novela o un cuento– han sido influidos por una cantidad considerable de interpretaciones que obedecen a cada una de las lecturas realizadas por los correspondientes profesionales del equipo técnico de producción. Toda versión fílmica de un texto será entonces siempre un conjunto de interpretaciones visuales hechas por un colectivo de profesionales, condicionados por factores tales como el grupo cultural al que pertenecen,[7] la formación específica de la especialidad técnica o el producto esperado por productores y directores. Toda adaptación, en cuanto proceso interpretativo para convertir una imagen literaria en imagen fílmica, es entonces un enorme desafío, por la obligación implícita de ser al mismo tiempo leal al «texto original» y creativo en la elaboración de estéticas novedosas.

Todo lector literario (el espectador cinematográfico es igualmente un lector) se preguntará de qué manera puede ser adaptada tal o cual imagen literaria en un guión cinematográfico. En la novela de Pareja hay un sinfín de imágenes que presuponen un enorme desafío al momento de ser adaptadas. En el primer capítulo por ejemplo, aparece una exquisita imagen que descri-

7. Un interesante ejercicio sería el de la adaptación cultural de una obra literaria en la que en diferentes latitudes geográficas se adaptaría el mismo texto. Una versión hindú, una francesa o una boliviana de «Sueños de una noche de verano», de W. Shakespeare, permitirían hacer un sinnúmero de lecturas de las versiones adaptadas en cada cultura.

be inicialmente el comedor de doña Aurora, pero inmediatamente describe una época, un momento histórico:

> Pero lo más importante del comedor era un retrato al óleo del general Eloy Alfaro, colgado de una roseta plateada, justamente sobre el aparador. Mediría su metro por lado y representaba al héroe liberal de cuerpo entero [...][8]

Esta imagen se convierte en el reto para todo realizador fílmico por adaptar un ambiente liberal –siempre en contraposición a los ambientes conservadores en los que el retrato sería sin duda alguna el del Dr. Gabriel García Moreno– propio de una época convulsionada política, social y económicamente. Imágenes como ésta, propias de la aguda mirada histórica de Pareja, le imprimen a la novela una adaptabilidad fílmica indudable. La pregunta será entonces si la versión argentina de la obra intentó y consiguió el enorme desafío de lograr dicha adaptación fílmica, un reto que implica comprender y superar las llamadas *relaciones de dependencia* que el cine tendría con la literatura.[9] Intentaré señalar en adelante qué aspectos de la adaptación remiten a una suerte de «lealtad» literaria, y cuales pueden ser entendidos como «traiciones», decisiones inherentes al proceso de la transfiguración en la que conscientemente se omitió tal o cual elemento narrativo o discursivo. Un ejercicio «riesgoso» que a decir de Vargas Llosa establece «diferencias [ya que] la narración cinematográfica tiene sus propias leyes [...] la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo».[10]

## DE LA NOVELA A LA ADAPTACIÓN

### Las temáticas

*Las tres ratas* relata el cruel destino que viven las tres hijas del Comandante Parrales, un antiguo combatiente de las filas liberales de Eloy

8. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 63.
9. C. Peña-Ardid, *Literatura y cine...*, p. 22.
10. Mario Vargas Llosa, *Cine y Literatura*, Susana Pastor Cesteros, edit., Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Alfaro. Esta historia particular le permite a Pareja hablar paralelamente de la historia ecuatoriana, del honor, de la vida en el campo y en la ciudad, de la mujer enfrentada al hombre, entre otros aspectos. Pareja alterna entonces entre una mirada historicista y una literaria. Su crítica se expresa en su texto, más allá del simple melodrama de tres mujeres que sufren los embates de la vida, a través de la historia de un país y de un proyecto político de corte liberal que parece haber fracasado. Pareja incluye en su novela una mirada crítica sobre la relación campo-ciudad, entendiendo a la urbe, en este caso al puerto de Guayaquil, como espacio de consumación del proyecto de modernidad. El autor retrata así las distintas tensiones existentes en la ciudad: un ejercicio que incluye una lectura de la justicia y las autoridades políticas de Guayaquil, pero también, y no en menor grado, de la vida nocturna, del contrabando, del honor de las «grandes» familias, etc.

Un proyecto que pretenda adaptar la novela de Pareja debería perseguir, por difícil que pudiera llegar a ser, adaptar no solo la historia de sufrimiento y desilusión de Carmelina, Eugenia y Ana Luisa, sino además las distintas aproximaciones históricas y sociales que Pareja hace al proyecto liberal, las tensiones sociales en una urbe atrapada entre la tradición y las pretensiones de modernización y el rol y el espacio real que en su momento tuvieron las mujeres en el Ecuador de los años 40. Llevar solo alguno de estos aspectos temáticos a la pantalla daría lugar a que aquella crítica que Robert Stam llama *convencional* emplee términos como «infidelidad» o «traición» de la obra literaria.[11]

## La trama

La trama[12] de *Las tres ratas* en realidad es relativamente simple. Se trata de la vida de tres hermanas que tras morir su padre, pierden la hacienda a causa de las deudas que han contraído. Para sobrevivir las tres mujeres se radican en Guayaquil, una ciudad que combina, por un lado las normas de un Estado-nación interesado en modernizar sus competencias administrativas, y por otro las informales reglas de la convivencia urbana cotidiana. Sobrevivir

11. Robert Stam, Alessandra Raengo, edit., *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden, Blackwell, 2004, p. 33.
12. El concepto cinematográfico equivalente es el de *plot*. Véase Robert McKee, *Story*, Londres, Methuen, 1998.

será posible únicamente en la medida en que las hermanas-ratas estén en capacidad de renunciar a su estatus social, un reto enorme, pero no imposible. La adaptación de dicha trama es relativamente sencilla y en la versión de Carlos Schlieper, con excepción de algunos detalles, bastante bien lograda. Es en la adaptación de los demás aspectos en donde la película se lleva un balance negativo.

Escribir un guión adaptado implica una dualidad interesante, entendida por Stam como «una lucha».[13] Por un lado se trata de un texto novedoso y original, puesto que no ha existido previamente, y por otro lado, se trata de un texto cuyo contendido procede en gran parte de otro, escrito anteriormente por un autor distinto.[14] La narración de la novela se compone de pequeñas acciones que la impulsan permanentemente. Se suele distinguir en teoría narrativa entre la acción impulsada por la trama (*story driven*) y la acción impulsada por los personajes (*character driven*). En el primer caso se trata de acciones que obedecen a causas externas y por lo tanto ajenas a los personajes, tales como guerras, desastres naturales, muerte, plagas y pestes, etc. Aquí la acción se inicia con algo que el personaje no puede controlar y avanza por las decisiones que él mismo toma frente a esa fatalidad o destino. En el segundo caso, el personaje busca algo que le permita cambiar su vida o por lo menos recuperar un equilibrio afectado por alguna razón. En este tipo de historias, el personaje persigue el amor de alguien, un triunfo profesional o deportivo, un reconocimiento, un premio, una venganza o revancha, un reencuentro, etc. Es *cómo* el personaje avanza hacia su meta lo que nos cautiva. Esa meta es entonces el móvil de sus acciones. La historia acabará una vez que lo obtenga o en su caso cuando le sea negado. Sabemos lo que quiere y lo acompañamos como espectadores para asistir a su logro o a su fracaso. Sea cual fuere la acción, en ambos casos ésta pasa por el protagonista, el personaje que inicia/impulsa acciones dramáticas o a su vez las sufre. El protagonista es entonces la pieza clave en la narración de la historia. Robert McKee lo llama «el protagonista del carácter deseoso (the willful protagonist)»[15] aquel al que el deseo –consciente o inconsciente– lo impulsa a actuar

13. *Ibíd.*, p. 1.
14. La cantidad de autores que han escrito ambos textos –el literario y el guión cinematográfico– no es muy extensa. Aun así, el trabajo de Senel Paz (*Fresa y chocolate*), Antonio Skármeta (*Ardiente paciencia* o *El cartero de Neruda*) o Dai Sijie (*Balzac y la joven costurera china*) son interesantes ejemplos al respecto.
15. Robert McKee, *Story*, p. 137.

en determinada manera. Todo protagonista tiene su antagonista. Esa regla es respetada en todo momento por Pareja, no así por la película, en la que si bien es cierto se insinúan los antagonistas de las tres hermanas, se trata de personajes de escasa solidez y reducido peso dramático. En un inventario general aparece la mayoría de los personajes literarios de la novela, pero en una lectura detallada es posible advertir una transfiguración incompleta.

La novela de Pareja, *Las tres ratas*, implica un desafío mayor en su adaptación. El texto literario presenta en su interior ambas variantes de acción dramática. Por un lado están las fatalidades (inundaciones, pestes y demás calamidades) que provocan la salida de la hacienda hacia la ciudad; y por otro lado está el anhelo de las tres mujeres por ser felices, por ser amadas por alguien. Combinar ambos impulsos le permitirá a la cinta apelar a distintos sentimientos en la audiencia, combinando el valor frente a las adversidades que el destino les ha preparado a las hermanas Parrales, con el desafío por hallar la felicidad en una sociedad moralista e insensible. Tanto la trama como la estructura narrativa de Pareja permiten esa doble opción.

Aun así, la versión fílmica no avanza totalmente hacia esa dirección. Las fatalidades que dan inicio al desafío de los personajes son minimizadas e incluso omitidas. Si en el libro conocemos al Comandante Parrales, es para entender la magnitud de su ausencia y lamentar la profunda dimensión que a lo largo de la novela tendrá la orfandad para las tres hermanas y para un país que escasamente habla del destino del proyecto liberal. A ello se suma la dimensión histórica –Parrales era uno de los oficiales de batalla de Eloy Alfaro– que encierra la novela. La versión cinematográfica prescinde de dicho personaje e inicia directamente con su muerte. La muerte de alguien a quien nunca hemos visto, nos ha de importar muy poco dramáticamente. El ahorro de tiempo y de recursos económicos en esta etapa del filme es muy cuestionable. Si la muerte de Parrales nos ha de importar, hemos de verlo. Si su muerte no es importante o no está pensada para apelar a nuestra sensibilidad, entonces podemos prescindir de ella. Al utilizar la muerte del Comandante Parrales como elemento detonante de la caída de una familia liberal y no como la metáfora de un proyecto político y social que se diluye en el olvido, la película queda a medio camino en su intento de adaptación. Especialmente porque renuncia a las referencias de los tres momentos del contexto histórico de la novela: las contiendas históricas de la Revolución liberal, el gobierno de Eloy Alfaro y su muerte y el posterior hundimiento de la clase social pro-

ducida por el movimiento liberal, importantes etapas para comprender el destino de una nación.

Una sub-trama o sub-plot valiosa, pero olvidada por la película, es el enfrentamiento entre Eugenia y Horacio. Justicia vs. abuso parece ser la consigna de Pareja. El abuso de este personaje secundario –don Horacio, el prestamista y usurero del pueblo– es importante elemento de una de las profundas reflexiones de Pareja. La caracterización de este personaje es fundamental para el juego ético-moral que Pareja establece: Horacio ha estafado a las hermanas Parrales prestándoles un dinero en condiciones tan injustas que el cumplimiento de las correspondientes obligaciones se vuelve imposible. El resultado es la pérdida de la hacienda, que ha sido hipotecada como garantía del préstamo. Pareja arriesga una sutil y delicada jugada literaria, en la que envía a Eugenia, una de las hermanas Parrales, a reclamar una suerte de indemnización «justa» por la estafa. Eugenia toma unas joyas y lo defiende diciendo: «él nos robó». El conflicto moral no es entonces con la propia conciencia, sino con la de la hermana mayor. Esta relación muestra la excelencia narrativa de Pareja. Si el robo lo hacía la hermana mayor, por su edad y responsabilidad familiar para con sus hermanas menores, quedaba legitimado. Al ser Eugenia, se abre un debate axiológico que perdurará a lo largo de toda la novela y en el que Pareja renuncia a todo discurso ético maniqueísta. La película omite esta parte central de la sub-trama. Aquí es Eugenia la que roba unas joyas, pero como venganza por no poder recuperar unas comprometedoras cartas de amor. El acto reivindicativo que Pareja inscribe en la conducta y el proceder de Eugenia queda de esta manera vaciado, convertido en la simple venganza de una mujer casi histérica, debido al abandono de su indolente y mujeriego amante. El capricho melodramático motivado por una suerte de venganza pasional sustituye una sugerente reivindicación de los oprimidos, y en especial de las mujeres: un grupo social de escaso reconocimiento en la época. La pregunta esencial –*¿tiene el ser humano explotado y estafado, el derecho a reclamar por acción propia una determinada forma de justicia social?*– se diluye en los gritos moralistas de la histérica y sobreactuada tía Aurora. ¿Cuál es la legitimidad de la acción de Eugenia frente a las posibilidades jurídicas del Estado-nación que clama ser moderno y civilizado? En la película se extraña un formidable diálogo entre Eugenia y Carmelina:

[...] Carmelina. Habló con voz murmullante, entre dientes.
–¡Qué locura! –exclamó la hermana [...]– Nos vamos a fregar... ¿Cómo se te ha ocurrido esa barbaridad?
–Él nos robó...
–Fue un negocio.
–Fue un robo. No le hace falta. Piénsalo, Carmelina.[16]

Esta escena tiene un interesante y valioso carácter dramático, de enorme utilidad para la adaptación. Pareja no confronta únicamente valores individuales, los de dos personajes ficcionales, sino que yuxtapone dos sistemas de valores opuestos y excluyentes: justicia por derecho propio vs. justicia a manos del Estado-nación.

## Estructura y recursos narrativos

El texto escrito –dividido en veinte capítulos– emplea por momentos un interesante recurso narrativo: el microscópico salto temporal. Cada capítulo inicia con una acción determinada, la cual a párrafo seguido es contextualizada con ayuda de una breve narración de los hechos anteriores que dieron lugar a dicha situación. Un juego temporal sutil y a la vez magistral. Por lo demás, se narra en general –a excepción de ciertos capítulos– de manera lineal. La novela de Pareja comienza con la descripción de un barco que, «cortando de babor el viento sur de la madrugada»,[17] va de madrugada de Daule a Guayaquil. En dicha embarcación viajan tres mujeres envueltas en una discusión de la que el lector aún no logra descifrar las razones de la misma. La novela inicia entonces con la descripción de la llegada a puerto de una embarcación que lucha contra el temporal. En esta imagen inicial se concentra gran parte de la historia que el autor desarrollará a lo largo de los demás capítulos: la fragilidad de tres mujeres, enfrentadas entre sí, y a la vez a la tormenta de la vida urbana, aparentemente moderna y liberal. Esta primera imagen es ya en sí una secuencia fílmica que no le pide favor a guión alguno. El salto temporal es un recurso que el cine supo aprovechar y desarrollar como parte de sus recursos narrativos. Iniciar con una escena que en realidad corresponde a una secuencia posterior de la historia presupone una

16. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 98.
17. *Ibíd.*, p. 55.

técnica bastante estandarizada en el cine, pero despreciada por Schlieper en su versión fílmica.

Tras conocer ese «borde» que separa sutilmente el interior de la provincia del Guayas de la ciudad de Guayaquil, el autor retorna a sus personajes. Pareja utiliza entonces frecuentemente la misma dirección: de afuera –del espacio real y natural marcado por las respectivas tensiones sociales y culturales– hacia adentro: hacia el interior de los personajes. La narración viaja del espacio real, hacia las dimensiones psicológicas del individuo. La propuesta de Pareja es simple y a la vez certera y precisa. El autor parece perseguir en todo momento la misma pregunta: un determinado momento histórico –con sus dimensiones sociales– ¿qué repercusiones tiene en los individuos? La propuesta es de una enorme riqueza narrativa y ofrece a quien pretenda adaptar el texto un importante punto de partida para ser respetado. Esa «dirección narrativa» sugiere una manera específica de ver y entender el mundo. Una mirada que la versión fílmica puede respetar y seguir, aunque puede igualmente plantear otra. El problema en la versión fílmica es la ausencia de dicha relación entre «afuera» y «adentro» de los personajes. Los personajes mencionan sus estados de ánimo y sus sentimientos, pero no los representan. Ese es un territorio en el que el texto ha dejado de ser el elemento detonador de las distintas acciones, dejando paso a la dirección.

Los saltos temporales no solo suceden en el interior de los capítulos, en los que el lector arriba al momento mismo de una acción determinada, la cual en las páginas siguientes es contextualizada a través de la narración de los hechos anteriores que llevaron a tal situación, sino además entre uno y otro capítulo. La novela comienza con la huida de las tres hijas del Comandante Parrales. Esa huida es entendida en los capítulos siguientes, cuando se cuenta la vida en la hacienda, la biografía heroica de Parrales y el trágico destino de una familia liberal. Pareja ha hecho la mitad del trabajo del guionista, cuando crea un primer conflicto importante en la obra, al llevar detenida a Eugenia Parrales por robo. Esa detención no se resolverá, sino hasta tres capítulos más tarde. Un recurso que permite establecer por un lado un cierto ritmo narrativo, y por el otro, suspenso. En la escritura dramática existe un momento justo para resolver los diferentes conflictos, lo que dependerá de la magnitud del conflicto. La detención de Eugenia no presupone el aspecto central de la obra, y por lo tanto, aunque contribuye al conflicto general y permite establecer otros elementos temáticos, es resuelto relativamente pron-

to. Este juego inicial de tensiones de tipo moral, establece el punto de partida de lo que será la vida en la ciudad para estas mujeres.

Pareja no tuvo la necesidad de construir una trama demasiado compleja. La historia, aunque relativamente simple, avanza casi por sí sola. La lenta caída –social y psicológica– de las ratas Parrales obedece a una lógica relativamente simple: un acontecimiento produce un efecto, éste a su vez es la causa del siguiente suceso y todo en ello en una caída casi vertiginosa. De esta manera, la muerte de Antonio Parrales es la causa para que las hijas asuman el mando de la hacienda. Las inundaciones y enfermedades en la misma son el origen de la quiebra y el respectivo préstamo. La imposibilidad para pagar el crédito ocasiona la huida. La difícil vida en la urbe (condiciones sociales, reputación, relaciones de poder, entre otros) es la causa de la marcada e inevitable caída social, etc. Pareja halla en una realidad relativamente conocida, los elementos necesarios para construir un relato crítico y profundo de una sociedad convulsionada por las tensiones entre un conservadurismo político, profundamente religioso, y un liberalismo que más allá de proponer un laicismo necesario, pugna por un país moderno.

Pareja, a diferencia de lo que muchos pueden creer, no cuenta únicamente la historia de tres mujeres víctimas de un destino cruel. Ese es apenas un pretexto melodramático del autor para escudriñar el país tres décadas después de la Revolución liberal, liderada por Eloy Alfaro. La novela no se pregunta ¿qué podemos hacer si nos encontráramos en la calle como *Las tres ratas*?, sino ¿qué pasó con ese país que la contienda liberal nos prometió? De esta manera, Pareja toca una cantidad significativa de tópicos sociales, que ya para la década de 1940 significaban un desafío: la imagen de la mujer en una sociedad de hombres, la propiedad privada, la relación con el dinero, el honor, el apellido, etc.

Aunque puede haber resultado un recurso interesante para el filme, el director narra los hechos de manera lineal, es decir, en tiempos cronológicos sucesivos. Se prescinde de cualquier salto temporal, lo que resta tensión a la narración fílmica. Esta manera de narrar la película simplifica enormemente el relato, pero al mismo tiempo desperdicia una forma potencialmente más dinámica de ordenar las tomas cinematográficas en el montaje final.

## Los personajes

Si la Nora de Ibsen sufre abandono e incomprensión, el personaje femenino de Pareja sufre el triple. Ello se debe fundamentalmente a que el autor ha descubierto un recurso extremadamente ingenioso y significativo para visibilizar los conflictos internos de un personaje: dividir al protagonista en tres personajes diferentes. El resultado es mucho más que la simple multiplicación del sufrimiento. Carmelina, Eugenia y Ana Luisa padecen más de lo que un solo personaje puede sufrir. A ello se debe agregar que al realizar dicha división, los conflictos internos del personaje se hacen visibles en los permanentes conflictos y reconciliaciones que las tres hermanas viven. Una narratividad que al exteriorizar las tensiones internas, las hace visibles en el relato literario y en este caso sin mayor esfuerzo en el relato fílmico. Este recurso –por lo general innecesario en la literatura– le ahorra al guionista mucho trabajo a la hora de realizar la respectiva adaptación.[18]

Lo que un personaje sienta o piense –fácilmente descriptible por la voz narrativa– puede ser una imagen literaria difícilmente adaptable en un guión. Muchas novelas contienen una alta concentración de diálogos «silenciosos», conflictos internos o luchas de conciencia, que el autor narra con facilidad al ingresar en la dimensión psicológica del personaje, pero que son de difícil adaptación para la pantalla. El reto para toda adaptación fílmica consiste entonces en lograr una acción que permita conocer y entender dichos conflictos. *Lolita*, novela de Vladimir Nabokov, cuya versión cinematográfica dirigió Stanley Kubrik en 1962,[19] es un buen ejemplo de este enorme desafío por traducir una visualidad literaria a una visualidad fílmica. En el caso de *Las tres ratas*, Pareja ha adelantado –sin siquiera proponérselo– una gran parte del trabajo del guión. Las acciones ya están determinadas y existen importantes puntos de partida para la adaptación, especialmente en los diálogos o en las situaciones que dan paso a un determinado diálogo.

En la novela hay una considerable cantidad de potenciales escenas fílmicas en las que se presenta a un determinado personaje. Un breve ejemplo

18. «Pasión de gavilanes», una telenovela coproducida por varios países y de enorme éxito televisivo, empleó este recurso al incluir a tres hermanos y tres hermanas en una trama de amor, odio y venganza.
19. Cfr. http://www.imdb.com/name/nm0000040/

de ello puede ser la escena en el sexto capítulo, en el que Carmelina accede a almorzar con Zavala. En el restaurante, la hija mayor del combatiente liberal desea dejar en claro su origen social y la trayectoria histórica de su familia. En palabras de Pareja la escena suena así:

> Carmelina, con aire distinguido, creyó del caso dar a saber quién era y de qué familia procedía. Habló de su padre, el valeroso teniente del Viejo Luchador, de las sagradas glorias familiares y de esos tiempos maravillosos que pasaron para no volver.[20]

Esta escena, aunque breve, constituye un importante momento en el desarrollo de la acción dramática. Carmelina desea marcar determinadas distancias con la pobreza, en la que actualmente vive, y al mismo tiempo remarcar y delimitar su origen de clase. Al mismo tiempo, reconoce que los tiempos han cambiado. En escasas líneas, Pareja ha planteado una interesante escena que únicamente requiere de mínimos ajustes para que pueda funcionar como escena del guión. Una de las posibles versiones fílmicas puede ser la siguiente:

**Restaurante Int. / Día**

*Carmelina ha notado que los cubiertos en el restaurante están mal ubicados. Mientras escucha a Zavala cambia el orden de los tenedores y los cuchillos.*

Zavala
**...porque creo que al fin y al cabo esta ciudad está empezando a verse seriamente afectada por todo lo que ha significado el ...**

(*detiene su explicación para mirar a Carmelina*)

**...¿están los cubiertos sucios? Si usted desea Carmelina los hacemos cambiar...**

Carmelina
(*digna, casi altiva*)

20. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 131.

**No. No es eso. Solo que estaban mal ubicados. Los tenedores siempre van a la derecha y los cuchillos a la izquierda. Se ponen de mayor a menor tamaño, de adentro hacia fuera.**

Zavala

**Como se ve que usted sabe de etiqueta. Usted debe venir de una familia elegante.**

Carmelina

**Pues para que vea, en mi casa siempre ha habido ciertas normas. Era una casa elegante, pero no conservadora. Soy de una familia liberal. Mi padre fue teniente del general Eloy Alfaro. Luchó junto a él en todas las contiendas. Fue recompensado por su lealtad y valor por el mismo general Alfaro.**

Zavala

**Quién lo hubiera creído... usted está llena de agradables sorpresas.**

Carmelina

**Nuestra hacienda fue la recompensa que el General le dio a nuestro padre por su esfuerzo.**

(*hace una pausa, en la que cambia el semblante*)

**Pero eso fue hace tiempo. Hoy todo es diferente y los nuevos tiempos son difíciles para todos, liberales o no...**

Pareja ha dibujada con precisión a cada uno de sus personajes, los cuales, en conjunto, se destacan por su diversidad. Al momento de adaptar a un personaje al guión fílmico, lo que importa es transferir su aporte al conflicto, al tono o ambiente de la historia. Uno de los importantes personajes secundarios del texto es sin lugar a dudas el usurero montubio, don Horacio. El prestamista personifica en la novela el poder corrompido y putrefacto de origen latifundista que se niega a ser sustituido. Es ante todo el poder patriarcal que decide los valores, los montos y los plazos. Es el hombre insensible que no verá jamás en la mujer a alguien de igual valor. Su móvil es la venganza, el revanchismo. Su tono, sus palabras, su ademán son parte del clima político y social de la época. Su adaptación –al vestirlo con un elegante traje de lino– lo convierte en un hombre de negocios de la capital. En definitiva, un hombre moderno y por lo tanto bueno, que simplemente hace un negocio, sin ser responsable por las condiciones «ajenas a él». La imposibilidad de pago a la que

se ven sometidas las tres hermanas, no es entonces en la versión cinematográfica producto del abuso de don Horacio, sino una mera fatalidad que obedece a las posibilidades que la vida nos da. El destino suplantará entonces la ambición, la maldad y la insensibilidad de la sociedad capitalista. El prestamista del filme está desprovisto de valor alguno, solamente hace su trabajo. La crítica social de Pareja ha quedado vaciada. Esta ligereza del guión exime de culpa a un sistema establecido y legitimado de poderes masculinos. Horacio no solamente personifica el poder del hombre sobre la mujer, sino que además sugiere una forma de dominación que encuentra en las injustas e inhumanas leyes el respaldo necesario para su proceder.

Otro personaje víctima de la *traición fílmica* es Francisco Pereira. En el libro se trata de un comprometido socialista que sueña con culminar el proyecto de un país de justicia y equidad que el proyecto liberal no pudo garantizar. Ana Luisa, su musa, es entonces su más importante interlocutora en las reflexiones en torno a una alternativa política de izquierda que ve en el pacto entre Stalin y Hitler una imperdonable traición. Pereira no es solamente una voz crítica creada por Pareja para cuestionar el fracasado proyecto liberal, sino además el recordatorio del sufrimiento social imperante en el país. Su sensibilidad y compromiso con los más necesitados son una isla de humanismo en la tormenta capitalista en la que los sentimientos y la solidaridad se han visto secuestrados por los intereses mercantilistas de la época. Pereira es esa otra conciencia social que a gritos nos recuerda que la pobreza no se erradica con leyes o edictos.

Este personaje es sustituido en la película por un profesor, agobiado por la pobreza, condicionada mayoritariamente por su origen social. El profesor de mecanografía comercial está desprovisto de toda crítica social. Una adaptación en la que es posible advertir una consciente renuncia por incluir críticas sociales en la trama y en los diálogos. Por lo tanto una operación motivada seguramente por intereses comerciales[21] antes que de tipo discursivo o estético. El mismo Alfredo Pareja se referirá al éxito comercial de la cinta –constatando con ello el interés económico de los productores–: «La película tuvo un enorme éxito de taquilla, por las actrices. Estuvo durante alguna época en cuarenta salas de cine al mismo tiempo. Los productores ganaron

21. La película tuvo un gran éxito comercial en su época: «el público aplaude este filme y la obra se difunde por todo el continente» (ver «Estudio introductorio» a *Las tres ratas*, 1991, 2a. ed.).

un dineral».[22] Sin duda alguna, una de las razones para el desagrado que la película produjo en Pareja es la diferente motivación: lo que para el novelista guayaquileño se fundamentaba en una crítica histórica y social de las realidades de un país, era la posibilidad de (enormes) ganancias económicas para los productores argentinos de los Estudios San Miguel. Su crítica, Pareja Diezcanseco la tradujo –seguramente por su vasto espíritu diplomático– en un conflicto surgido por la sensación de extrañeza que le producía ver «las tres ratas de la Costa ecuatoriana hablando a lo argentino, una cosa de tangos [...] muy desagradable».[23]

### El ambiente

Fundamental, para evaluar la adaptabilidad de un texto literario es sin lugar a dudas la posibilidad de transferir o incluso de transfigurar los ambientes sociales, políticos y culturales, recogidos en un lenguaje determinado a otro diferente. La novela de Pareja construye un marcado ambiente social e histórico, en el que la «rancia familia liberal» es el más claro síntoma de la decadencia histórica del momento. Ese ambiente no es necesariamente explícito. En la mayoría de veces es construido con pequeñas imágenes contenidas en frases, concebidas aparentemente con la única finalidad de describir un espacio físico. Pareja describe a Guayaquil en el primer capítulo con estas palabras: «quedaba la impresión vagarosa de una ciudad muerta, de la que hubieran huido los hombres de repente dejando casas y luces apagadas».[24] Esta imagen no se limita a describir brevemente la principal ciudad del Ecuador, sino a arriesgar una lectura del momento histórico del país. Una aproximación al desarrollo urbano y regional.

La novela dibuja un particular ambiente, el de un país cuestionado profundamente por un Pareja que asume el rol doble de escritor-historiador. El autor critica la nación que tras pasar por una serie de reformas modernizadoras, producto de la Revolución liberal liderada por el general Alfaro, no da visos de haberse convertido en un mejor lugar para vivir. El tono de este ambiente es construido con ayuda de pequeños elementos que permiten cuestionar la consecución del sueño liberal. Lo marcan personajes secunda-

22. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 92.
23. *Ibíd.*
24. A. Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas*, p. 58.

rios como el contrabandista Ernesto, quien desafía al Estado y a sus regulaciones; el socialista Francisco, que sueña con complementar el inconcluso proyecto liberal o la tía Aurora, que aunque liberal, sigue preocupada por el honor de la familia y el «qué dirán». A estos se puede agregar el personaje del gobernador, comprometido con la causa liberal y condicionado por las relaciones de poder dentro del Estado-nación corrupto, casi por antonomasia. A lo largo de la novela, el ambiente social de la región está atravesado por las distintas miradas –sociales y políticas– de los diversos grupos.

Los dos polos principales que componen la geografía necesaria para desdoblar el mencionado ambiente son el campo y la ciudad. El interior de la provincia, lugar en el que están las principales haciendas de la región está conectado con el puerto de Guayaquil por el caudaloso río Guayas. Las penas, las angustias y los anhelos son llevados del interior a la ciudad, balanceándolas frágilmente en una barca sobre el río. Esta odisea –física y psicológica– en la que un personaje viaja de la exuberante vegetación, a la aparentemente moderna ciudad, implica todo un simbolismo planteado en una pregunta esencial: ¿se viaja del pasado hacia el futuro? ¿Es el campo el pasado y la urbe el futuro?

La hacienda se convierte en el pasado que se desvanece en las condiciones reales de la ciudad. La hacienda de la familia Parrales es entonces una memoria que lentamente se borra a través del sufrimiento en la ciudad. Y en la novela de Pareja, la ciudad es el laberinto moderno. Las ratas Parrales –condicionadas por los problemas– se convierten en hábiles habitantes de tal laberinto, alternando las funciones de Ariadnas (tejedoras de caminos) y Teseos (vencedores de Minotauros). Aunque sin la clase que alguna vez las distinguió, las tres hermanas han aprendido a sobrevivir en la ciudad. Pareja construye una urbe compuesta por espacios interiores (casa de tía Aurora, la Intendencia, el despacho del Gobernador, las distintas casas, las cantinas, entre otras) y exteriores (las calles, los callejones, el puerto, los zaguanes). Esta dialéctica interior-exterior es la que establece las tensiones entre lo oficial y lo oculto. Entre lo aceptado y lo prohibido. Entre lo lícito y lo ilegal. La ciudad de la novela es la ciudad antigua con pretensiones de modernidad, en la que la multiplicidad de aristas permite pensar muchas ciudades diferentes y a la vez convergentes:

> Guayaquil, en las horas tempranas, tiene la apariencia de un juguete. Casitas de todos colores, mal pintadas por la mano torpe de un niño,

> pequeños tranvías, poca gente por las esquinas, el brillo de un asfalto nuevito, y aquel negro de lata cabeza que retorna a su albergue empujando la carreta vacía de tortillas calientes.[25]

La película simplifica este recurso, reduciendo la mayoría de tomas a secuencias filmadas en interiores, diseñados para tal efecto. Ello aumenta el carácter teatral de la cinta y desvanece el carácter realista de la novela, la cual no se limita a ser únicamente la historia de tres mujeres y su sufrimiento, sino que trasciende hacia el relato crítico de una ciudad y sus correspondientes tensiones sociales, las visibles y las ocultas. Los ambientes urbanos de Pareja son minimalistas, pero no por ello menos importantes. La película simplifica los ambientes urbanos filmando en estudios cerrados, provistos con locaciones y decorados construidos para facilitar la producción fílmica, entendida como un negocio y no como la creación de productos culturales significativos por sus temáticas. Esta versión comercial de *Las tres ratas* prescinde entonces de adaptar exquisitas imágenes del ambiente de la época como por ejemplo: «en la pared opuesta, un viejo ropero siglo pasado lucía molduras carcomidas».[26]

## CONCLUSIONES

Toda obra literaria tiene una mayor o menor adaptabilidad. El proceso de llevar la narración –a través de un complejo proceso de transfiguración– hasta la versión cinematográfica tiene enormes desafíos. El mismo formato fílmico –por lo general de 90 a 120 minutos– es ya de por sí una imposición que obliga a reducir la longitud de la novela a la relativa «brevedad» del cine. El éxito de una adaptación radica en la capacidad de «captar» la esencia de la obra y reconstruirla en el filme. Un proceso creativo complejo, especialmente si se asume el reto de permitirse ciertas adaptaciones no solo de contenidos, sino además del ritmo narrativo (fílmico por encima del literario), de la especialización y la temporalización de determinadas acciones. El elemento espacial y temporal difiere en ambos lenguajes y debe ser entendido entonces como categorías que no abarcan los mismos aspectos en la obra literaria o en

25. *Ibíd.*, p. 99.
26. *Ibíd.*, p. 62.

la película. A decir de Susana Pastor Cesteros, «no en todas las novelas el elemento espacial tiene la misma importancia; en la narrativa social, por ejemplo, el espacio –entendido como paisaje, condiciones de trabajo, entorno, etc.– supone un elemento fundamental en la configuración ambiental de la novela».[27] La novela podrá mostrar la realidad, inscrita en el ambiente del paisaje (geográfico, social, etc.) de manera parcial y progresiva, haciendo que el lector poco a poco descubra y «arme» esa realidad en la que el autor inscribió al texto. En el filme, el tiempo y el espacio son «modificados» para operar en el interior de un lenguaje distinto: la narración cinematográfica.

Alfredo Pareja Diezcanseco escribió *Las tres ratas* en escasos tres meses y con el afán de enviarla a un concurso literario internacional. Seguramente es esa prisa la que le impide exhibir un orgullo total por la autoría de esta novela. Pareja diría de ella que «no es buena» y, en relación a la versión fílmica, «en cine es peor. Me la han acabado de dañar».[28] Sin duda alguna se trata de una buena novela, aunque seguramente se vea superada por algunas de las otras obras de Pareja. La novela tiene una cantidad de elementos que la convierten en una obra que puede y debería ser llevada al cine. Las temáticas sociales y políticas de una importante época del Ecuador, las preguntas por un pasado «mejor» que lentamente se desvanece y la relación campo-urbe, la convierten en una excelente base para ser adaptada como guión cinematográfico. Aun así, y a pesar de los complejos niveles narrativos y discursivos de la obra literaria, el proyecto fílmico dirigido por Carlos Schlieper se limita a adaptar los principales elementos de la trama general, la de tres hermanas que sufren la pobreza y la soledad en la «gran ciudad». Una versión que renuncia a hablar de los rasgos de una sociedad urbano-rural y sus realidades sociales y económicas.

*Las tres ratas* es, más allá de una simple novela, una compleja visión de una época compleja. La novela trasciende su simple narratividad literaria y se vuelve un documento de pretensiones históricas, de intenciones críticas y de enfoques modernos. La película no arriesga tanto, prefiere circunscribir su narratividad fílmica a la de una película que en clave melodramática no hace otras cosa que hundir a tres mujeres en la soledad urbana, sin preguntarse en ningún momento acerca de la complicidad de la sociedad –y en especial de

27. S. Pastor Cesteros, *Cine y literatura*, p. 49.
28. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 93.

los grupos sociales dominantes. Y no es necesario que una empresa productora argentina adapte conflictos sociales de una realidad ajena a la del público mayoritariamente argentino. Esa no es una obligación. Aun así, existen en la realidad de otros países –incluyendo Argentina– importantes momentos históricos sobre los que hay que arrojar «nuevas miradas» con ayuda, si se quiere, de historias sensibles, comerciales e incluso melodramáticas. Una oportunidad que la versión fílmica de *Las tres ratas* desaprovecha.

El éxito del filme y el de la novela son de distinto origen. El de la cinta se debe a la historia de sufrimiento que encarnan populares actrices de la época como por ejemplo Mecha Ortiz, Amelia Bence y María Duval.[29] El de la novela se remonta a esa mirada *panóptica* de una determinada época histórica que Pareja Diezcanseco propone. La trama de las tres hermanas Parrales no es entonces el objetivo central, sino el pretexto, el vehículo discursivo de esa lectura de época que el autor propone.

Una obra literaria y su versión fílmica pueden –y deben– mantener una relación dialéctica a todo momento. Por un lado habrá una historia común: se comparte la trama, los personajes y una buena cantidad de las acciones dramáticas. Por otro lado, cada una de las versiones –literaria y cinematográfica– tienen su autonomía discursiva y estética. La crítica contemporánea del cine adaptado plantea una lectura completa de la adaptación. Un ejercicio de análisis que busca detectar aquello que la obra literaria pierde en su adaptación cinematográfica y aquello que gana en tal proceso. Hay muchos ejemplos de obras que han ganado en su adaptación fílmica. Un buen ejemplo es *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea, cuyo guión enriquece enormemente la obra literaria previa.[30] Ese no es el caso de *Las tres ratas* cuya adaptación cinematográfica es en comparación a la novela bastante limitada en su densidad. Los productores argentinos adaptaron únicamente la trama general que narra el sufrimiento de tres mujeres, renunciando a llevar a la pantalla los otros aspectos de la novela –de una riqueza discursiva y temática incuestionable. El proyecto no ve utilidad en hablar de la caída de una clase social, de la prosti-

29. La base de datos IMDB nombra a estas tres actrices, las cuales también aparecen en los créditos de la película. Aun así, parece haber una confusión en Pareja, quien nombra a María Montes como una de las actrices del reparto. Ver F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 92.

30. Tanto el guión como el cuento original («El lobo, el bosque y el hombre nuevo») son escritos por Senel Paz.

tución de Eugenia, del sueño utópico de Ana Luisa junto a Pereira o de la locura como forma de escape de Carmelina. Una apuesta fílmica que funcionó de manera impecable a nivel comercial: la película fue un éxito taquillero. Aun así, en lo que respecta al posible nivel crítico del filme en lo social, político e histórico, éste no aprueba el año, ni siquiera repitiendo el curso varias veces. ✦

Fecha de recepción: 14 julio 2008
Fecha de aceptación: 28 agosto 2008

**Bibliografía**

Cardo, José María Fernández, coord., *Figuración y narración*, Servicio de Publicaciones, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996.

Coma, Javier, *Entre el Nobel y el Óscar: grandes novelas a la pantalla grande*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2003.

Comparato, Doc, *El guión: arte y técnica de la escritura para cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ilustre Municipio de Quito, 1989.

Frago, Marta, *Leer, dialogar, escribir cine: Ruth Prawe Jhabvala y la adaptación cinematográfica*, Pamplona, EUNSA, 2007.

García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Valladolid, 38 Semana Internacional de Cine, 1993.

Gimferrer, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.

Lo, Louis, *Male jealousy: literature and film*, New York, London Press/Continuum, cop, 2008.

Lozano Moreno, Susana, *Textos e imágenes de la generación perdida: la adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid/Servicio de Publicaciones, 2004.

Martínez Carazo, Cristina, *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica:* La Regenta *de Leopoldo Alas «Clarín»*, Gijón, Llibros del Pexe, 2006.

McKee, Robert, *Story*, Londres, Methuen, 1998.

Mínguez Arranz, Norberto, *La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, La mirada, 1998.

Moncho Aguirre, Juan de Mata, *Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca valenciana, 1986.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Las tres ratas*, Estudio introductorio y notas: Laura Hidalgo Alzadora, Quito, Colección Antares, vol. 19, Libresa, 1991, 2a. ed.

Pastor Cesteros, Susana, *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Peary, Gerald, Shatzkin, Roger, edit., *The Classic American novel and the movies*, New York, Ungar, New Cork, 1977.
Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1999.
Pérez Bowie, José Antonio, *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Publicaciones Librería Cervantes, 2004.
Sánchez Noriega, José, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Colección Paidós comunicación. Cine, vol. 118, Barcelona, Paidós, 2004.
Seed, David, edit., *Literature and the visual media*, English Association D.S., Brewer, Woodbridge, Suffolk; New York, Rochester, 2005.
Seger, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 2002, 2a. ed.
Sinyard, Neil, *Filming literature: the art of screen adaptation*, London, Croom Helm, 1986.
Stam, Robert, Raengo, Alessandra, edit., *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden, Blackwell, 2004.
Villanueva, Rolando; *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Pliegos, 2001.
Wolf, Sergio, *Cine/literatura: ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

**Fuentes virtuales**

http://www.filosofia.uanl.mx/hablamty/introaudiovisual.htm
http://www.imdb.com/title/tt0200229/
http://www.imdb.com/name/nm0000040/

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Modernidad narrativa en Ecuador. Personajes femeninos de tres novelas de Alfredo Pareja Diezcanseco

MARTHA RODRÍGUEZ ALBÁN
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

La autora revisa brevemente las características de la modernidad narrativa en Latinoamérica, para contextualizar la ocurrencia de dicho fenómeno en Ecuador, así como la contribución de Alfredo Pareja Diezcanseco al mismo. Resalta el papel del autor en la consolidación de los logros de tres generaciones de narradores ecuatorianos. Al referirse a las novelas de Pareja, a propósito de *Baldomera* estudia la representación de la ciudad de Guayaquil en proceso de modernización, así como los vínculos de la misma con este personaje femenino; estudia también otros dos personajes, de las novelas *El muelle* y *El aire y los recuerdos*, para sustentar el interés que el autor mantuvo, en las diferentes etapas de su producción novelística, en crear personajes femeninos muy bien estructurados y perdurables.

PALABRAS CLAVE: Modernidad narrativa, modernización socioeconómica, novela realista, Grupo de Guayaquil, novela ecuatoriana, construcción de personaje, *Baldomera*, *El muelle*, *El aire y los recuerdos*.

**SUMMARY**

The author briefly reviews the characteristics of the modernity of fiction in Latin America, to give context to the occurrence of the same phenomenon in Ecuador, just as Alfredo Pareja Diezcanseco's contribution to the same. He highlights the role of the author in the consolidation of the achievements of three generations of Ecuadorian narrators. Regarding Pareja's novels, particularly *Baldomera* studies the representation of the city of Guayaquil in the modernization process, just like its ties to the female character; it also studies another two characters, in the novels *El muelle* y *El aire y los recuerdos*, (The Wharf, Air and Memory) to

note the interest the author had, during different epochs of his productive life, in creating lasting and well constructed female characters.
KEY WORDS: Modern Fiction, Socio-economic modernization, realistic novel, Guayaquil Group, Ecuatorian Novel, character construction, *Baldomera*, *El muelle*, *El aire y los recuerdos*.

LA MODERNIDAD NARRATIVA en Ecuador es un fenómeno que se inició hacia la década de 1930, y que se vincula con similares procesos ocurridos en toda América Latina alrededor de esos mismos años. Durante las primeras décadas del siglo XX, y en contraste con producciones previas –todavía de intelectuales de las burguesías en la región–, fueron escritores de clase media quienes dieron los pasos más significativos en el afán de crear culturas nacionales con identidad latinoamericana. Esto ocurrió sobre todo entre 1911 y 1930 –aunque el período se extiende hasta los años 50, según los países–, en los decenios de mayor difusión de la conciencia nacionalista; uno de sus antecedentes fue el impulso de las ideas democratizadoras, promovido por el desarrollo del capitalismo industrial europeo de finales del siglo XIX. Esta modernización literaria nacía en un contexto de continuas luchas populares y al calor de varias revoluciones (cuyo paradigma es la mexicana), del impacto en lo político y cultural de la Revolución rusa, así como por los cuestionamientos en lo estético que habían propuesto las primeras vanguardias literarias. En términos generales, durante aquellas décadas surgió en los diferentes países «una pléyade de narradores» que buscaba dar cuenta de esos cambios en las mentalidades, de los conflictos de las clases sociales emergentes con las élites hegemónicas locales que se resistían, así como con las nuevas burguesías que cantaban apologías al progreso y se rendían a las promesas de los cambios tecnológicos.

Puede decirse que los narradores latinoamericanos de las décadas de los 20 a los 50 –y en eso radica su condición de modernos– propusieron en sus literaturas una nueva manera de ver a sus naciones, de representarlas ampliando el espectro previo de actores socio-culturales al escribir sobre individuos subalternos (el indio, el gaucho, el inmigrante). En momentos posteriores, estos autores se centraron en las subjetividades de aquellos y de otros personajes conflictivos –como el mestizo– y, desde esas perspectivas, volvieron los ojos al entorno urbano: se fijaron en las relaciones entre ellos, y de cara a la modernización socioeconómica local.[1] Algunos, finalmente, se pre-

1. Se entiende por modernización económica a los procesos de inserción de las naciones

guntaron sobre la re-definición de los roles del intelectual con el arribo de la modernidad a sus ciudades, fueran éstas grandes o pequeñas. En ese contexto, las dinámicas de los personajes de los cuentos y novelas de estas décadas representan un cuestionamiento y, en algunos casos, una deconstrucción de los discursos sociales hegemónicos y de sus valores.

Los particulares procesos de modernización socioeconómica –todos ellos con multiplicidad de realizaciones, siempre caracterizadas por la no uniformidad ni simultaneidad– se prolongarían en algunos países hasta finales de los años 50; ellos iban transformando la vida cotidiana en las ciudades y pueblos de la región. Desde mediados de la década de 1920, en casi todos los países de América Latina, muchos narradores tendieron a representar aquellos cambios –con mayor o menor conciencia, y desde estéticas tan diversas como el regionalismo, las vanguardias o formas de realismo cada vez más complejas y elaboradas. En Ecuador, estas representaciones son más evidentes en narradores que publicaron entre 1940 y 1960, aunque se abordaron también en algunas producciones de los años 30, períodos durante los cuales inició y mantuvo su producción narrativa Alfredo Pareja Diezcanseco. Pertenecen, pues, los escritores ecuatorianos de la década del 30 a ese conjunto importante de latinoamericanos que dio inicio a la modernidad narrativa de la región, al proponer una ampliación del universo de actores sociales en la literatura de cada país (en nuestro caso incorporaron al indio, el afroecuatoriano y el montuvio), y sobre sus relaciones conflictivas con los tradicionales estratos de poder. Adicionalmente, en el caso de Pareja Diezcanseco, al abordar la diversidad y complejidad de las subjetividades de estos personajes en un significativo conjunto de novelas.

El autor publica su primera obra en 1929 y continúa haciéndolo hasta la década del 70. Es posible reconocer en su producción narrativa al menos dos ciclos, los cuales enfocan búsquedas diferenciadas por el mismo Pareja Diezcanseco: en el primero prevalece el interés por narrar los personajes inmersos en la vida de ciudades, que apenas se aproximan a la mencionada modernización socioeconómica, y ligados principalmente al puerto de Guayaquil. En el segundo período reflexiona sobre algunos hechos significa-

---

al capitalismo global, iniciados en nuestra región, con más fuerza, desde el último cuarto del siglo XIX. El término alude a los cambios en las instituciones vinculadas con la producción, con las finanzas y el comercio, los cuales empezaron a dinamizar las economías y las sociedades de los países llamadas «en vías de desarrollo».

tivos en la historia del Ecuador a partir de 1925, años que el autor interpreta como cruciales, porque vislumbra posibilidades de mayor inclusión social y democratización, generadas a partir de los procesos modernizadores: «otras formas de la convivencia humana encuentran asidero en nuestro país. Entonces, comenzó la agonía del patriarca; entonces, no haya duda, un nuevo país quiere reemplazar al viejo, se organiza con premura para alcanzar lo que ya estaba hecho en otros lados, y su aliento aprende a respirar en la gran atmósfera del mundo».[2]

Esta declaración de Pareja Diezcanseco respecto de su segundo ciclo narrativo –que él mismo denominó «Los nuevos años»– parece apuntar hacia búsquedas distintas de aquellas del primero; sin embargo, no es descabellado proponer que, en la práctica, no resultó así: más allá de la declaración de intenciones y del énfasis en historizar a sus personajes, en el segundo ciclo narrativo, se mantiene como eje de su escritura, a la postre, el dotar a varios de ellos de un espesor humano que los vuelve perdurables. En el primer período destacan novelas como *El muelle* (1933) y *Baldomera* (1938), *Don Balón de Baba* (1939), *Hombres sin tiempo* (1941) y *Las tres ratas* (1944); el segundo está integrado por *La advertencia* (1956), *El aire y los recuerdos* (1959), *Los poderes omnímodos* (1964), *Las pequeñas estaturas* (1970) y *La manticora* (1974).

Ampliaré un poco aquello del interés primordial del narrador en su primer período novelístico. La temática se centra –a excepción de *La Beldaca*, que narra la vida de pescadores artesanales de la Costa– en los avatares de los montuvios emigrados a la ciudad, aunque es válida la aclaración que realiza el crítico ecuatoriano Benjamín Carrión, a propósito de *El muelle,* insistiendo en que no se trata de una novela *montuvia*: «Del monte, seguramente, han venido a la ciudad Juan Hidrovo y María del Socorro Ibáñez. Pero ya están en Guayaquil, sin romanticismos de río ni de embarcación, en la vida dura de la ciudad comerciante, antes rica y próspera hasta para los pobres; hoy, para los pobres, golpeada por la crisis del mundo y la 'escoba de la bruja'».[3] En efecto, los personajes de Pareja trabajan, aman y pasan hambre en la ciudad, conviven con ladrones y prostitutas, con «delincuentes de variado origen, por

2. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La advertencia*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 7.
3. Benjamín Carrión, *El libro de los prólogos*, Quito, Ediciones Benjamín Carrión, 1979, p. 16.

'vocación' o por una perrada de la suerte».[4] En la ciudad sufren los abusos de los explotadores –dueños de fábricas, de haciendas, y caracterizados por «tener una cara común (gordos, rubicundos, elegantemente vestidos, lujuriosos, avaros)».[5] Respecto de estos últimos, todos ellos, sin excepción, se han enriquecido con los viejos mecanismos de la estafa, el contrabando, el cohecho: no se trata de actores económicos nuevos, cuyo accionar pueda sacudir los cimientos de un estado de cosas establecido desde tiempo atrás. Aunque se anuncie sutilmente algunos cambios, todavía se percibe la vigencia del patriarca.

Otra característica de la narrativa de Pareja Diezcanseco, desde sus inicios, es que los hechos tienen lugar en los lugares donde se asienta, por antonomasia, la modernidad: en las ciudades. En efecto, Pareja es de los primeros narradores ecuatorianos que relata en extensión la vida en la urbe, construyendo para ella, como sostiene el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, «una pequeña población literaria». Pero no es exactamente la ciudad el personaje principal de sus obras. En el ciclo inicial de novelas prima la voluntad de narrar las vidas de quienes la habitan,[6] sin enfatizar en su procedencia, ni en las luchas de los pobres, o en hacer apología de su extracción de clase; toma partido, sí, pero desde la mesura y el equilibrio, mostrando la realidad para que ésta se desprestigie por sí misma;[7] describe lo cotidiano por encima de la seducción que puedan ejercer otras situaciones analizables, como el bullente proceso de transformaciones sociales, el nacimiento de nuevas instituciones mercantiles y bancarias, inclusive los sangrientos actos de represión política

4. Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», en *Narradores ecuatorianos del 30*, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, Caracas, 1980, p. XLI.
5. Alberto Rengifo A., «Alfredo Pareja Diezcanseco», en *Historia de las literaturas del Ecuador,* vol. 6, *Literatura de la República 1925-1960 (segunda parte),* Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2007, p. 244.
6. A excepción hecha de *La Beldaca*, Pareja Diezcanseco mantuvo este rasgo desde el inicio de su carrera (narró a Guayaquil, primero, y luego a Quito).
7. Se alude aquí a la postura que sostendría el lúcido vanguardista lojano Pablo Palacio respecto de la actitud del narrador realista: «Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador [...] y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, [...] esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual». Cfr. Humberto Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, pp. 55-70.

(baste señalar el despliegue narrativo que tiene la matanza del 15 de Noviembre de 1922 en *Baldomera*, que es episódico). Benjamín Carrión afirma de Pareja: «Él ve la vida de sus hombres [...]. La sigue, se deja en veces arrastrar por ella y, en el camino de la acción, simpatiza y prefiere, se burla o se enrabia, ironiza o mata».[8]

En el segundo ciclo narrativo, particularmente en la trilogía inicial de «Los nuevos años», el autor deliberadamente elige otro punto de partida: la narración ficcionalizada de hechos históricos. En efecto, en estas tres obras conviven e interactúan personajes anclados en referentes de la realidad político-cultural del país, junto a otros que no tienen esta condición.[9] Pero inclusive en las novelas de este ciclo es visible un decidido interés por seguir construyendo personajes intensos, perdurables, actuando en el contexto de unos eventos históricos que más bien parecen limpiarlos, perfilarlos de manera más nítida y convincente. A todos ellos puede aplicarse un epígrafe del autor: «El tercer día de la matanza [...] no modificó, sino que desnudó o depuró la naturaleza de los que permanecían vivos. Hizo a unos más lúgubres y sucios, los hizo como debieron ser según el juicio elemental. A otros les dio más amor: estos fueron los héroes».[10] Los hechos históricos contribuyen pues, como fin último, a configurar al elemento más importante de sus novelas: el personaje y sus rasgos de humanidad, destacando la carga de amor que ellos portan, no solo como una cuestión ética, sino como un determinante de su perdurabilidad como personajes; para muestra, baste un botón: la mulata Baldomera.

Al respecto, la mirada de Jorge Enrique Adoum es, como siempre, orientadora y lúcida: a pesar del «deliberado fondo histórico» de este segundo ciclo, «toda su obra narrativa [...] es una suerte de 'historia paralela': la 'otra historia', la de los personajes, la de la realidad cotidiana, que la Historia generalmente calla».[11] Esto resulta válido, igualmente, para novelas de «Los

8. Benjamín Carrión, *El libro de los prólogos*, p. 22.
9. Por ejemplo, en *El aire y los recuerdos*, se narra una reunión en la buhardilla de Joaquín Gallegos Lara –personaje en quien coinciden los rasgos físicos e intelectuales, incluso el nombre, con los del referente de la realidad. A esta reunión asisten los personajes Enrique Gil, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, el crítico peruano Luis Alberto Sánchez, entre otros.
10. Alfredo Pareja Diezcanseco, *El aire y los recuerdos*, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 203.
11. Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», p. XLV.

nuevos años»; así, de *Las pequeñas estaturas* y *La manticora*, Adoum afirma que también a través de ellas es «una nueva 'lectura de la realidad' la que Pareja Diezcanseco propone [...]: una relectura para quienes ya están enterados de la realidad que precede a la literatura».[12]

Creo que es interesante apreciar la contribución de Alfredo Pareja Diezcanseco a la modernización de nuestra narrativa, más allá del membrete que lo ubica como miembro destacado del «Grupo de Guayaquil». Ensayando una suerte de síntesis –riesgosa, ya que su aporte es amplio y tiene continua presencia a lo largo de varias generaciones literarias del siglo XX ecuatoriano–, mencionaré tres aspectos en los que se manifiesta este impulso renovador: a) en los temas abordados; b) los actores sociales que introduce como personajes; y, c) el manejo del lenguaje, resaltando algunos recursos narrativos específicos empleados por el autor.

En relación a los temas, ya se dijo que Pareja Diezcanseco es uno de los autores que inicia en el Ecuador la narrativa urbana. Adicionalmente, en las tres primeras novelas de «Los nuevos años» incluye hechos provenientes de la Historia del Ecuador: dos de ellas relatan sendas revueltas sociopolíticas –la llamada Revolución juliana, de 1925, y la Guerra de los cuatro días, en 1932–, y la tercera obra narra otro hito histórico: el ascenso al poder del caudillo populista José María Velasco Ibarra. Desde el punto de vista temático, el autor es, pues, plenamente moderno. Pero lo es también por su actitud ante la literatura, la cual constituye una muestra del giro ideológico que empujó los procesos de modernización narrativa, apartándose definitivamente de aquella «actividad cultural enajenada» de generaciones anteriores, para emplear términos del crítico Alejandro Moreano.[13]

---

12. *Ibíd.*, p. XLVI.
13. Moreano sostiene que, con anterioridad a la producción narrativa de la década del 30, en las literaturas ecuatorianas de la Colonia y la República, existía un «[...] predominio de la poesía gongorista, el sermón eclesial, la arquitectura religiosa, formas todas ellas que suprimen el tiempo y el espacio concretos para existir en la eternidad en reposo; la utilización del lenguaje 'castizo' de las Cortes de España. [...] [La alienación era] la atmósfera ideológica del pensamiento social y político y de la creación literaria y artística. Así, la retórica montalvina, a pesar de su bautizo liberal y ecuatoriano, se nutrió siempre de los contenidos de la ideología aristocrática y de las imágenes de Francia o de la antigua Roma [...]; la generación 'decapitada' percibió sus vivencias como el desgarramiento existencial de una conciencia extranjera». Alejandro Moreano, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático-nacional», en *Revista de Historia de las Ideas,* No. 9, segunda época. *Homenaje a Benjamín Carrión.*

En lo que tiene que ver con los actores sociales que introduce en sus novelas, a diferencia de otros narradores de la década del 30, Pareja Diezcanseco no se centra en el indio, el afroecuatoriano o el montuvio, sino en aquellos habitantes de las urbes, enfrentados a sus particulares contingencias biográficas o históricas. Se distingue también por ser uno de los primeros en introducir personajes femeninos cabalmente delineados, y en volverlos a muchos protagonistas de sus novelas. Ellas, en general, son parte de la población de marginales que Pareja describió tan acertadamente. Por ejemplo, en *Baldomera*, la gran mayoría de actores se mueve al filo de la ley: Lamparita fue cuatrero muy reconocido, y ahora, en Guayaquil, es ladrón, igual que sus amigos Zapapico, Encomiendita, Jején; la guarapera Candelaria, las prostitutas y los dueños de burdeles también se mueven en estos márgenes. Se destaca el tratamiento que el autor hace de esta condición: contra todo prejuicio, se termina por comprenderlos y solidarizarse con ellos; han sido colocados en situaciones que resaltan su condición de seres humanos, portadores de códigos de honor y de valor («Hazte curtido. El hombre cuerudo se come al pato. Trabaja bastante pero no para otro. Y agarra todo lo que te dé la gana, que para todos hay porque Dios ha hecho así la tierra de grandota»),[14] de entereza moral –la guarapera Candelaria destaca por eso y por su gran viveza–, de un humor particularmente agradable –Zapapico es un gran cantante y tocador de guitarra; Lamparita es terrible para bailar–, que resulta imposible no simpatizar con ellos.

Respecto del manejo del lenguaje, Pareja Diezcanseco construyó su propio estilo con sobriedad, optimizando desde el comienzo recursos tradicionales de la preceptiva literaria (antítesis, paradoja, retrato). El habla de sus personajes perfectamente coherente con sus rasgos. Los diálogos son ágiles, sencillos, y verosímiles, como se aprecia en algunas citas de textos incluidas en este estudio. Con estos elementos el relato se vuelve dinámico, y contribuye al acertado manejo de la tensión narrativa. Estos rasgos estilísticos de Pareja Diezcanseco ya se encuentran definidos en *Las tres ratas*, pero son llevados a su mejor expresión sobre todo en las tres novelas iniciales de «Los nuevos años».

---

*Pensadores latinoamericanos, eurocentrismo y latinoamericanismo, miscelánea,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana/Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1989, p. 54.

14. A. Pareja Diezcanseco, *ibíd.*, pp. 78-79.

En cuanto a la tensión narrativa, ésta no decae. Se consigue un mayor impacto en el lector gracias a la dinámica de las acciones, pero también por la interacción entre las voces, el punto de vista que se aproxima íntimamente al personaje sin dejarse arrastrar por una causa u otra; incluso por el mismo accionar de los personajes en los eventos históricos, apostando a ganarse o perderse a sí mismos en ellos. En «Los nuevos años», al influjo del intelectual apasionado por la historia, el maestro narrador sienta cátedra en el arte de diferenciar estas dos categorías de producciones escritas.

También se resalta en el autor el trabajo sobre la linealidad en el relato. Desde una obra tan temprana como *El muelle*, el autor emplea un procedimiento infrecuente en la época: la narración no lineal; en efecto, la novela se inicia *in media res*, y construye con *flash-backs* la historia de los personajes. Por otro lado, la crítica ha resaltado más de una vez la introspección en la psiquis del personaje, particularmente en *Hombres sin tiempo* (1941).[15] Pareja emplea además un tercer recurso poco frecuente en la narrativa de aquellos años: el del humor,[16] desplegado particularmente en *Don Balón de Baba*. Pero desde el inicio realiza un manejo sutil de la ironía; por ejemplo, en *El muelle*, María del Socorro, de ocho años de edad, es entregada a Doña Florencia para que trabaje en su casa realizando labores domésticas, sin recibir sueldo; a cambio, la patrona proporcionaría manutención y ropa. «Doña Florencia se gastaba su genio, le gustaban las cosas bien hechas, y sufría mucho con María del Socorro [...]. Y cuando perdía su paciencia [...], la pellizcaba en un brazo, le tiraba la trenza, dábale un coscorrón en la cabeza. ¡Pobre doña Florencia, a sus años y con tantos fastidios!».[17]

La renovación formal[18] se vuelve más radical en Pareja con *Las pequeñas estaturas* y *La manticora*. Varios críticos lo destacan, con justa razón; de

15. Cfr. Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», pp. XL-XLVI.
16. Otros narradores que emplean la ironía son Ángel F. Rojas (ver su novela *Banca*), y particularmente el vanguardista Pablo Palacio.
17. Alfredo Pareja Diezcanseco, *El muelle*, La Habana, Casa de las Américas, 1989 [1933], pp. 18-19.
18. Cabe recordar que en algunas producciones narrativas de la década de los 30 se aprecian propuestas audaces de renovación formal específica (no menciono lo relacionado con los temas y personajes): con los textos de Pablo Palacio a la cabeza; pero también con *Llegada de todos los trenes del mundo*, de Alfonso Cuesta y Cuesta; hacia el cambio a la década siguiente, con *Relatos de Emmanuel* y *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert, con *Banca* de Ángel F. Rojas; y con los primeros cuentos de César Dávila Andrade.

hecho, para Miguel Donoso Pareja, *Las pequeñas estaturas* es la «incorporación más válida y lograda [de Pareja Diezcanseco] a la actualidad narrativa latinoamericana».[19] Pero, más allá de la discusión sobre el valor de las obras literarias por la audacia formal que presentan (la cual siempre es un recurso contingente, sujeto a otros devenires), pienso que no es en estas últimas donde se encuentran las mejores pruebas de la maestría del narrador; a mi criterio, es en novelas con menores pretensiones de renovación estilística, en las que –valiéndose de recursos tradicionales o clásicos, de un diálogo ágil y verosímil, de un acertado empleo del punto de vista– consigue convertirse en uno de los mayores configuradores de personajes, particularmente femeninos, que haya surgido en la literatura ecuatoriana del siglo XX.

Para cerrar esta aproximación, además de todo lo dicho es necesario considerar que el autor escribió y contribuyó –con varias novelas– a que se consolidaran los mejores logros de tres generaciones de narradores ecuatorianos: la del 30, la del 50 y la del 70. Diferenciando los aportes de cada una de ellas, se valora mejor la trascendencia de Pareja: la literatura del 30 introdujo nuevos actores; la del 50 se centró en las subjetividades de aquellos y, desde esas perspectivas, volvió los ojos al entorno urbano, fijándose en las relaciones entre ellos, y de cara a la modernización; por último, a partir de lo realizado por las dos promociones anteriores y por otras de autores latinoamericanos, la literatura del 70 contribuyó al desarrollo de la Nueva Narrativa. Con certeza puede decirse que Alfredo Pareja Diezcanseco, como casi ningún otro narrador ecuatoriano del siglo XX, tuvo un destacado lugar en cada uno de estos momentos de nuestra literatura.

En la segunda parte de este ensayo me enfocaré en los personajes femeninos de tres novelas de Pareja Diezcanseco, revisando la sintaxis de los mismos, y la progresiva complejidad con la que son retratados. Inicio con *Baldomera*, pues su tiempo narrativo muestra a una ciudad con indicios todavía recientes de modernización socioeconómica; sigo con *El muelle*, y dejo para el final a *El aire y los recuerdos*, pues en esta última empieza a perfilarse una lectura menos optimista sobre las posibilidades democráticas que trae la modernidad a nuestras sociedades.

---

19. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, p. 61. Cfr. también Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», pp. XL-XLVI. Cfr. Diego Araujo, «Variaciones en torno a la novela ecuatoriana», en *Arte y Cultura, Ecuador: 1830-1980*, Serie Libro del Sesquicentenario, vol. II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, p. 314.

Desde sus primeras representaciones en la novela, el personaje Baldomera forma parte de un paisaje caro al autor: el de la urbe al filo de la modernidad, oscilando entre lo premoderno y los cambios. Por eso, antes de abordar sus características, es necesario hacer unos apuntes sobre la ciudad y la época. Recordemos que, históricamente, la modernización socioeconómica de Guayaquil arranca desde las tres o cuatro últimas décadas del siglo XIX.[20] El tiempo narrativo de *El muelle* y de *Baldomera* transcurre entre 1900 y 1930 aproximadamente, según ciertos hitos históricos de nuestra inclusión en la modernidad que propone el capitalismo global, a los que se alude en las novelas: la masacre del 15 de Noviembre de 1922, cuando Baldomera aún era joven; la gran crisis economía mundial en 1929, que provoca el regreso de Juan Hidrovo de Nueva York, por falta de trabajo (de hecho, Hidrovo constituye una de las primeras representaciones literarias del emigrante ecuatoriano hacia el extranjero); sin embargo, Guayaquil está lejos de ser, en ambas novelas, la ciudad del tráfago desbocado, el movimiento y los cambios incontenibles, aunque ya es la urbe dura que escinde al sujeto: lo vemos en los capítulos finales de *El muelle* y de *Baldomera*; en *Las tres ratas* este aspecto se desarrolla ampliamente, sobre todo en los personajes Carmelina y la espléndida Eugenia.

En la sociedad allí descrita no existen regulaciones relacionadas con el uso del espacio público (Baldomera sostiene su economía vendiendo comida en la calle, y bajo el portal de una casa dispone sus instrumentos de trabajo: un banquito de madera, el fogón –que es solo un cajón de tablas, con unos fierros y una lata en la que arde el carbón–, y una mesa «ennegrecida por el humo y la grasa»); tampoco se promueven normas higiénicas específicas para la venta de alimentos. En las instituciones más representativas tampoco se

20. Para mencionar uno de los hitos de este proceso, me referiré al crecimiento demográfico de Guayaquil en las últimas décadas del siglo XIX, impulsado por el primer *boom* de exportación de cacao: entre 1870 y 1930 –coincidiendo con el crecimiento de casi todas las capitales latinoamericanas– se produjo un «despegue demográfico, sobre todo de la Costa, a través de migraciones. Se expanden las ciudades, se moviliza la mano de obra, aumenta considerablemente el comercio». Son los años de bonanza en la exportación del cacao, y el epicentro de sus operaciones económicas, financieras y comerciales era Guayaquil, ciudad que rebasó en población a Quito entre 1880 y 1890, y alcanzó los 90.000 habitantes en 1920 –cifra que duplicaba aquélla de 29 años atrás. Álvaro Sáenz y Diego Palacios, «La dimensión demográfica de la historia ecuatoriana», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 12, *Ensayos generales I*, Quito, Corporación Editora Nacional/Grijalbo, 1983, pp. 152 y 155, respectivamente).

aprecian los signos indirectos de la modernidad; así, en el cuartel de policía los jefes no se someten a los reglamentos, y sus privilegios recuerdan a aquellos del gamonal: los guardias temen llamar al Intendente y despertarlo –aunque se trate de una emergencia grave– antes de las ocho de la mañana;[21] por otro lado, no existen regulaciones ni control sobre las multas que se solicitan. La noción de modernidad tampoco ha alcanzado al Hospital General, que aún funciona sin demasiada preocupación por aspectos técnicos, manteniéndose la preeminencia de la religiosa que tergiversa las órdenes médicas; a su vez, en la Maternidad hay horas en que no se encuentra ningún médico, y Baldomera debe ser atendida con urgencia por un estudiante interno; éste realiza la intervención sin anestesia, porque no tiene las llaves del botiquín. Según se aprecia, en esta Guayaquil de los años 30 las normas de la civilidad y del ordenamiento de la urbe son presentadas como todavía laxas, difusas y, en el mejor de los casos, relativas.

Esta Guayaquil, sin embargo, muestra visos de estar abierta al contacto con lo extranjero. Se alude a los intercambios de diverso tipo con otros países; por ejemplo, sin abundar en detalles, el autor sugiere la influencia que produce en el imaginario de los habitantes de la ciudad la presencia de mujeres de cabellos rubios y ojos claros, sin que importara que en este caso fueran prostitutas del cabaret de Generoso: «Tenía un par de mujeres, al decir de ellas, francesas: pero, en realidad, cuarentonas polacas expulsadas por inservibles y enfermas de la zona del Canal, y que eran las más solicitadas. Sabían arreglarse y conversar. Y sus carnes blancas y sus cabellos rubios y sus ojos verdes, no era plato que en Guayaquil se podía obtener a diario».[22] Entre los extranjeros también se encuentran el italiano Landucci, el jamaicano John y el español Ignacio Acevedo, quienes trabajan en el Aserrío «San Luis»; Acevedo, militante comunista, es uno de los personajes centrales en la convocatoria a huelga de los trabajadores del Aserrío; paga su participación en los disturbios con su expulsión del país bajo el cargo de «extranjero pernicioso».

Pero a la ciudad no solo llegan extranjeros sino, sobre todo, campesinos de la Sierra, y las relaciones de estos con los habitantes establecidos son más conflictivas; por ejemplo, los frecuentes roces entre Baldomera y los policías tienen indiscutible tinte de regionalismo;[23] o el caso de la serrana

21. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991 [1938], p. 14.
22. *Ibíd.*, pp. 95-96.
23. «Por fin, y ante la vista de los sabrosos muchines, sacrificando el sentimiento regional

Dominga, también vendedora de comida, que discute y se golpea con la protagonista, a quien hace fuerte competencia en el negocio. También llegan montuvios, como el mismo Lamparita y como Candelaria; ella, antigua novia suya, al emigrar a Guayaquil empieza a trabajar como prostituta. Las dinámicas entre la ciudad y el campo se muestran diversas, activas, generadoras de resultados de índole distinta. Así, dos hijos de Baldomera acuden al campo: Inocente viaja a comprar madera, como empleado del Aserrío; Polibio va en busca de trabajo, pues no lo halla en la ciudad. Del campo, a su vez, ha llegado Lamparita, a refugiarse de la policía que lo persigue; igualmente acuden hombres hasta Guayaquil y los poblados grandes (Quevedo[24] y Vinces se mencionan en la obra), en busca de mujeres.

La urbe de Pareja Diezcanseco se revela entonces, como sitio de encuentros y desencuentros, como polo de migración extranjera y de las áreas rurales vecinas a Guayaquil, que aún distaba de divorciarse del campo. En lo económico, los mayores eventos modernos son el crecimiento del Aserrío «San Luis» y el surgimiento en ella de conflictos laborales. Sin embargo, esta urbe así descrita es precisamente la cuna, el lugar de asiento y dominio de personajes como Baldomera: desde las representaciones iniciales, ambos aparecen enlazados casi simbióticamente, pues ella *es* y existe en la Guayaquil de los años 30, y esta urbe a su vez gestó su nacimiento y el de los que la rodean.

Se dijo que el autor manejaba con pericia las luces y sombras para construir sus personajes. Cuando Baldomera –prostituta de joven, y desde siempre con fama de «bien bragada»– conoce a Lamparita, ella queda «subyugada por ese hombre pequeñín, terriblemente astuto, pendenciero y bravo»:[25] golpeándola, resultó ser el único que consiguió alguna vez que cayera al suelo (este ladrón, a su vez, ama y aprecia a Baldomera, y permanece a su lado). La inmensa mujer que se emborracha y es golpeada en la cárcel con tal violencia que sufre un aborto, es la que se conmueve al comprobar que Candelaria, el primer amor de Lamparita, vivía ahora, prostituida, en la ciudad; luego de descubrirlos juntos y de golpear a la mujer, condujo a casa a Lamparita: «Siguieron los dos contra el ocaso. Ella, alta, engarbada, con la

---

que le inspiraba Dominga, el policía cedió», *ibíd.*, p. 127; «–¡Hey, Baldomera! ¡Vamos, sal de ahí! –¿Con ustedes, hijos de perra, longos del carajo?», *ibíd.*, p. 11.

24. *Ibíd.*, p. 101.
25. *Ibíd.*, p. 51.

cabeza derecha y la barriga crecida. Él, pequeño, cazcorvo, agobiado. De vez en vez, sin saber qué hacer, se cogía los pantalones con ambas manos y se los acomodaba en la cintura».[26] A mitad del camino decide regresar, y pide perdón a la mujer: «No pudo más Baldomera. Le reventaron los ojos del llanto. Su cara fea y chata se aplanó más. La boca se hizo deforme y larga. Toda ella era una mueca. Con los ojos menuditos, perdidos bajo las cejas y entre los párpados. Candelaria no entendía. La miró fijamente un buen rato. Después, sentóse a su lado».[27] Y allí permanecieron largo rato las dos, hablando «muy quedito».

Por otro lado, en todas sus obras Pareja Diezcanseco plantea que la grandeza humana es algo que tiene que ver muy poco con el cultivo del intelecto o, menos aún, con el acceso a las riquezas: siendo Baldomera apenas alfabeta y de extracción social en extremo humilde, posee una clarísima y fuerte noción de solidaridad, y que no solo aplica al ámbito familiar, sino también en lo social. Cuando se acerca la huelga del Aserrío «San Luis» –sin saber que su propio hijo Inocencio es un infiltrado de los patrones entre los huelguistas–, decide impedir que la novia de éste ingrese a la fábrica; no la conoce, pero la identifica y la obliga: «La que va a ser mujer de mi hijo no se porta como una maricona».[28] Finalmente la lleva a rastras a su casa, para que no vaya a trabajar: «Celia María, pálida, apenas si podía seguir con sus piernas los enormes pasos de Baldomera que, con el cuerpo inclinado, tiraba de ella como si estuviese poseída de furia».[29] Baldomera había decidido «enseñarle a ser mujer».

Se cierra el retrato del personaje con la decisión que toma, de acusarse de la tentativa de asesinato en contra de Celia María que, por celos, cometió su hijo Inocencio. Permite que éste se consuele repitiéndose que ella sabrá escapar de la prisión, y su acto de amor conmueve tanto como la debilidad y la cobardía del hijo. Sin embargo, a la vista de los rigores de la cárcel, la novela concluye con la sensación de que esta vez Baldomera se estrellaba con una de las realidades más duras, y de futuro más incierto, que ella hubiera alcanzado a imaginar:

---

26. *Ibíd.*, p. 57.
27. *Ibíd.*, p. 58.
28. *Ibíd.*, p. 128.
29. *Ibíd.*, p. 129.

> De improviso, afuera, en la calle se oyó un grito estentóreo.
> –¿Quién vive?
> –¡Paisano!
> Baldomera despertó y sentóse bruscamente. Volvió a la realidad al instante. Al oír ese grito, creyó que era ella quien pasaba frente a la cárcel, luego de haber guardado sus artefactos en la tienda del italiano Landucci, como, cuando al grito de quién vive, respondía airosa:
> –¡Baldomera! ¿Y qué pasa?[30]

Es esta sensación, y la entereza de la mujer que no se arrepiente, lo que dimensiona más aún la condición humana de este recio personaje.

La segunda novela que revisaré es *El muelle* (1933). Del conjunto de las obras del primer período, ésta ha sido catalogada por varios críticos como una de las mejores del realismo social del Ecuador: debido a que presenta una realidad sin cartelismos, por la economía expresiva del autor, por los manejos del tiempo y el espacio, por la construcción de los personajes.[31] Desde esta obra relativamente temprana, Pareja Diezcanseco se presenta ya como un escritor hábil en dosificar y contener la intensidad del relato, que muestra sobriedad y sencillez en la descripción, igual que acierto en un recurso tan clásico como el de la adjetivación. Apreciamos todos estos elementos cuando el autor muestra los sentimientos de María del Socorro ante la partida de Juan: «[...] no respondió. La pena de quedarse sola la dejó inerme, sin movimientos ni protestas [...]. Cuando Juan se despidió aquella tarde, en el Muelle Fiscal, María del Socorro Ibáñez, mientras él montaba en la lancha para dirigirse al buque, quedó envuelta en una llovizna gris, adelgazada y lejana. Allí, el rostro pajizo, las hermosas ojeras amoratadas, permaneció absorta, al filo del muelle, pensando en las noches solitarias».[32] La mesura y la contención en la narración se hacen más evidentes cuando de narrar hechos violentos se trata:

> –¡Váyase! ¡No quiero! ¡No me mate! Haré bulla, haré bulla...
> Pero cuando le vio sangrar la cara, [ella] recogió los brazos medrosos y se ahogó de llanto, temblando como una gota de agua suspendida. Él teníala nuevamente abrazada. Le tapó los labios, la apretó contra sí, asfixián-

30. *Ibíd.*, p. 158.
31. Cfr. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes...*, p. 58, y Benjamín Carrión, *El libro...*, pp. 15-25.
32. Alfredo Pareja Diezcanseco, *El muelle*, p. 29.

> dola. María del Socorro no podía ver ni oír. Se sacudía toda ella y se iba diluyendo en una especie de terror eterno.[33]

La evolución del personaje María del Socorro es uno de los aspectos más llamativos de la novela. Tiene catorce años cuando escapa de la casa de Doña Florencia para vivir con Juan Hidrovo, el cacahuero; se siente feliz, hasta que Juan decide emigrar y permanecer fuera durante más de un año. A su regreso, y pese al corto período transcurrido, ella luce como una mujer mucho mayor, desgastada, dolida; tiene un niño, enferma de tuberculosis pulmonar, y sufre porque ni ella ni Juan consiguen mantener sus empleos, tanto por los rigores de la vida en la ciudad, cuanto por el peso de lo ocurrido en su vida en ausencia de Juan. No estamos en absoluto frente a un personaje plano, predecible, o una simple víctima del entorno: María del Socorro piensa, se confunde, tiene rabia, se deprime, pero también ama. Paso a paso se nos presenta el tránsito de esta mujer fresca, casi una niña, hacia otra, envejecida prematuramente, a causa de los avatares en una ciudad agresiva con las mujeres pobres y solas, una ciudad que apenas ofrece como oportunidades de trabajo las vinculadas con las tareas domésticas.

Los sentimientos de los personajes son complejos, y a veces contradictorios. María del Socorro y Juan se aman, pero a veces un pesado silencio se impone, cuando las circunstancias los desbordan:

> Juan Hidrovo se sentó sin querer continuar la conversación [sobre la enfermedad de ella]. La tos de María del Socorro le hizo levantar, porque al escupir dejó hilos de sangre.
> –¿Ya ves cómo sí estoy tísica, Juan? Dame agua.
> Mientras ella bebía, el silencio se apoderó de ambos como una cosa inevitable. Se miraron y luego hicieron la cabeza a un lado. Pero aun intentó Juan romper aquella densidad que le oprimía:
> –Tanto aguacero es que te ha fregado.[34]

Finalmente, cuando al cabo de varias desgracias la impotencia la domina, tiene un brote fugaz de rebeldía. Sosteniendo a su hijo, ella se aquieta pretendiendo entretener al pequeño, sin alcanzar siquiera a pensar en él:

---

33. *Ibíd.*, pp. 34-35.
34. *Ibíd.*, pp. 164-165.

> Sintió un misterioso deseo de fugarse, de huir de esa ciudad llena de maldiciones, de irse con su marido y con su hijo al campo, a vivir con los animales, arañando la tierra, comiéndose la fruta de los árboles y recogiendo el arroz de las vegas abandonadas en la noche... Fue como un golpe el recuerdo de su madre, que había venido del campo, de la tierra, y se había muerto en la ciudad y ella se quedó sola, perdida entre tantas casas y tanta bulla.[35]

Es un cierre de novela que nos remite a la condición primordial de María del Socorro, a su deseo irrealizable de retornar a otra estancia que la acoja como un útero, a un mundo premoderno: aquel en que vivió su madre antes de que migrara a la ciudad; pero sabe que es un sueño: lo real es esa vorágine de apariencia serena, el Río Guayas, que termina arrastrando todo, ineludiblemente, hacia el mar.

Finalmente, el personaje que revisaré a continuación es habitante de Quito. De entre los muchos que desfilan en *El aire y los recuerdos*, uno de los que más perduran en la mente del lector es la pequeña Juanita Rincón. Me parece que en esta creación el autor sienta cátedra acerca de cómo construir un gran personaje a partir de unos rasgos sencillos, pero inteligentemente propuestos, y con unos recursos de estilo bien manejados. Pareja lo articula y lo construye en tres breves escenas, y lo hace actuar en un tiempo narrativo de menos de siete días. En ese lapso, la adolescente de catorce años, pequeña aún, se vuelve una auténtica mujer que defiende a su mamá del brutal ataque con que la agrede su propio padre; acude luego a rescatar a niños pequeños atrapados entre los fuegos de la guerra civil para, finalmente, instalarse de nuevo en su condición de adolescente todavía, pero ya capaz de decidir. Halla refugio en otra recia mujer, la prostituta Petra la Candelas, quien ayuda y protege a Juanita, a su madre viuda y a sus dos hermanos menores; dicho sea de paso, la Candelas se muestra como otros de los personajes más recios de la novela, y es apenas construida con trazos breves pero de gran precisión y verosimilitud.

La novela analiza eventos y actores que propiciaron la «Guerra de los Cuatro Días».[36] A diferencia de María del Socorro y de Baldomera, Juanita

35. *Ibíd.*, p. 169.

36. Uno de los múltiples enfrentamientos entre civiles, policías y militares, que tuvieron lugar en Ecuador entre 1925 y 1945, a instancias de las pugnas por un nuevo equilibrio entre los poderes tradicionales y los emergentes. «En un momento de debilidad de la

no tiene protagonismo central, pero el brillo que adquiere es debido a su sintaxis, según se dijo, y además por el contraste con la del revolucionario Ernesto Ruiz, de quien está enamorada. Ruiz se ha ido revelando en este contexto, poco a poco, tal cual es: un militante de izquierda que buscará obtener réditos personales de las luchas, el sacrificio, e incluso de la muerte de otros. Durante los primeros días de la Guerra, cuando llega el momento de luchar, él se oculta, traiciona y miente. Considera al poder como un privilegio que se ejerce desde la fuerza y la viveza para sacarle provecho, al margen de cualquier norma ética o legal.[37] Así, no duda en presentar al mayor Jarrín su criterio respecto de cómo resolver el conflicto civil que ha paralizado a la ciudad y que, para ese momento, ya ha probado su poder destructivo en cuatro días de matanzas: «¿Por qué no encabeza usted el movimiento revolucionario de verdad? Un par de horas de baleo, mucha decisión y mañana estaremos en el poder».[38]

En cuanto a Juanita, en los días previos a la Guerra, y aunque no comprendiera muy bien la jerga técnica, la emocionaba escuchar hablar a Ruiz –arrendatario de una habitación en casa de sus padres– y a otros compañeros de éste, sobre los preparativos para una protesta estudiantil. Después de que salieran todos, el hombre descubre a Juanita parada al pie de su puerta, y la seduce: «Juanita retiró la cabeza que él había colocado en su hombro, la retiró y la inclinó y no dijo nada, pero tuvo un estremecimiento, pareció ahogarse y tomó aire como si sollozara. Entonces, Ruiz le pasó el brazo por la cintura, apretándola contra él. Cedió Juanita como una liviana torcedura del cuerpo, y él pudo llevarla casi en el aire, ingrávida, como una rama ardiente».[39] Nótese el énfasis del autor en la condición frágil, casi aérea, de la niña.

Pero en el primer día de la Guerra acontece «la desgracia de Juanita Rincón». Es una de las escenas de más intenso dramatismo, y al mismo tiempo, de mayor contención en la novela; Pareja Diezcanseco muestra penetración psicológica y extrema sutileza al presentar sentimientos y pensamientos

---

burguesía comercial, el latifundismo serrano se lanzó a la conquista del poder y logró el triunfo presidencial con Neftalí Bonifaz. Su descalificación por el congreso provocó la llamada Guerra de los cuatro días (1932), en la que jugó un destacado papel la Compactación Obrera controlada por la derecha.» Enrique Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2000, 2a. ed., p. 95.

37. Cfr. Alfredo Pareja Diezcanseco, *El aire...*, p. 258.
38. *Ibíd.*, p. 258.
39. *Ibíd.*, p. 86.

de Juanita y de su violento padre. Ella se encuentra en la habitación de Ruiz, esperando a que éste regrese, cuando el papá la descubre y empieza a golpearla. El autor insiste de nuevo en la levedad del cuerpo de Juanita: «[ella] lo empujó y pudo escaparse como un conejito, de un ágil brinco, y corrió escabulléndose del cuarto».[40] Persiguiéndola, de un agarrón a la camisa, el padre se la arranca y Juanita queda desnuda; se trata de un recurso de poderoso efecto en la construcción del personaje, y que muestra a la vez la complejidad psicológica que revestía ese enfrentamiento con su padre: «Esa menuda y armoniosa desnudez, como un relámpago huyendo de sus manos, entre las cuales quedó vacía la camisa desgarrada, turbó al capitán, lo dejó paralizado ante la puerta de doña Emilia, viendo cómo huía el elástico cuerpo blanco entre las tinieblas, rayándolas como un relámpago, como una luz deslumbrante».[41] Presa del terror, desnuda, Juanita busca la ayuda de su madre, mientras la persiguen la rabia y el confuso deseo del papá: «[...] Y el capitán, que había seguido con los ojos y la boca abiertos la excitante y rauda marcha de la desnudez, se vengó golpeando como un demonio a doña Emilia».[42]

Es la escena en que Juanita se transforma: la niña de antes, convertida de pronto en luminosa aparición, reacciona ahora con gran valor para defender a su madre de los golpes, puntapiés y las amenazas de muerte. Desnuda, apenas cubiertos el pubis y los pechos con sus propias manos, pasa junto al escenario de la masacre y busca un arma del Capitán. Hay que recordar que estos eventos que construyen al personaje tienen su contexto durante el inicio de la «Guerra de los Cuatro Días», con los primeros disparos que se escucharon en Quito:

> [...] tomó una vieja escopeta, y con ella se volvió hacia el padre, no hacia el padre, sino al borracho intruso, que habíala arrojado de su lecho de amor, para desnudarla de un zarpazo, y que maltrataba como un salvaje a doña Emilia [...]. En ese momento, se oyeron los primeros y lejanos disparos de la sublevación. Y el capitán sintió miedo, dejó a doña Emilia y, al ver a Juanita, desnuda y armada, le dijo: 'Deja eso, deja te digo', y se adelantó hacia ella con las manos extendidas. Estaba otra vez turbado por la desnudez de Juanita, que abría sesgadamente las piernas, para retroceder un paso ante el avance del capitán, y cuya vergüenza púdica quedaba

40. *Ibíd.*, p. 112.
41. *Ibíd.*
42. *Ibíd.*

así a merced del aire, pues seguía sosteniendo la escopeta en las manos. Los ojos de él estaban en ella clavados, con temor y con ansia, y tal vez con un deseo turbio, pero ocurrió que subió de la calle un ruido de gentes que corrían y de tiros de fusil, y él volvió un poquitín la cabeza, apenas. Cuando retornó velozmente los ojos a Juanita, sintió un golpe caliente en la mitad del pecho. Y se derrumbó.[43]

Como la sintaxis del personaje lo demandaba, este acto, aun en defensa de la madre, era demasiado para la niña, que cayó esa noche en estado de inconsciencia. Pero era la Guerra, y al día siguiente, debió acompañar a su madre a rescatar a sus hermanos, que habían escapado junto a otros niños, en medio de los disparos cruzados. Juanita reacciona y, armada con un trapo blanco, simulando una tosca bandera de paz, en un breve intervalo entre los disparos, consigue reunir a ocho niños llorosos y rescatar el cuerpo de otro caído, Patricio Bastidas, que aún «goteaba sangre. Y aunque los niños estaban aterrados, lo cargaron en hombros y regresaron con él. Dijo la Candelas que ella conocía a la madre y se ofreció a llevárselo».[44] Culmina así el rescate de los pequeños, por acción de estas mujeres.

La última escena en que el lector encuentra a Juanita es aquella del regreso de Ruiz a su habitación, al cuarto día de los enfrentamientos; él quiere seducirla de nuevo, pero ella ya es otra, grita y se resiste. La mirada penetrante de Pareja Diezcanseco muestra la subjetividad de Juanita, con un punto de vista que se aproxima al máximo y a la vez mantiene la distancia justa, cuando busca explicar la reacción de ella; de inmediato el narrador hace un giro, desde el valor de Juanita, para mostrar, en un paréntesis, la animalidad del hombre: «[...] Juanita seguía gritando desesperadamente contra el agresivo y punzante deseo que la inmovilizaba en el aire, caía sobre ella en la cintura, en el costado herido por el apretón infernal, en el rostro avasallado por el resuello caliente que quería terminar sobre ella como el gruñido póstumo de un cerdo».[45] Y retorna a presentar la levedad renacida de la niña, aunque de manera diferente: sigue siendo frágil, pero se defiende del abrazo agresivo, avasallante del inmoral Ruiz. Con este repunte del rasgo de la infancia que requiere de protección –aunque ya con capacidad de resistencia– el

43. *Ibíd.*, p. 113.
44. *Ibíd.*, p. 202.
45. *Ibíd.*, p. 260.

narrador prepara el terreno para la aparición final de Petra la Candelas; con la resolución del arma que empuña, ella defiende a Juanita, a su madre y sus hermanos, y obliga al cobarde de Ruiz a escapar, sin darle tiempo siquiera de recoger su ropa.

Como se puede apreciar, el autor de *El aire y los recuerdos* es, en 1959, un narrador con pleno dominio de su arte, aunque los rasgos de su talento se aprecian desde *El muelle*, de 1933. En cuanto a la actitud de Pareja Diezcanseco frente a los hechos históricos narrados, empieza a cuestionarse su inicial perspectiva de las posibilidades de apertura democrática y de justicia que podía traer la modernización social: recuérdese que uno de los líderes intelectuales de las propuestas de cambio, Santiago Pereda, se suicida al final, «legando» a los revolucionarios jóvenes la continuación de la lucha.

Aunque la mayor parte de las acciones de *El aire y los recuerdos* transcurre en Quito, Pareja Diezcanseco lanza, al inicio de la novela, una mirada nostálgica a esa Guayaquil pre-moderna, representada esta vez como una urbe bullente. Es una pincelada a la distancia, casi cómplice, que se regocija en la memoria del autor. En *El aire y los recuerdos*, la perspectiva del autor sobre la Guayaquil de 1932 coincide con la que había presentado en *El muelle* y en *Baldomera*, aunque enfatiza ahora en su gran movimiento, en lo social y comercial: «Nos hallamos en una ciudad apresurada, construida de apuro, constantemente así renovada, tendida a un tránsito de épocas con una velocidad mayor que la observable en las grandes urbes colmadas de historia».[46] Sin embargo, emerge en seguida la memoria cargada de olores, de recuerdos amados y contradictorios: «Es un inmenso sudor que no cesa, pero se alivia con la noche. Durante todo el día, desde el amanecer hasta la envoltura fugaz del crepúsculo y entre el bermellón de la tarde, ha olido a transpiración en los tranvías, a cacao y a sudor, todo agrio».[47] En esta misma novela Pareja Diezcanseco representa a Quito ampliamente: menos dinámica en lo comercial, pero escenario de masacres, de la «Guerra de los Cuatro Días». Por un lado el puerto del tráfago, cargado de retratos nostálgicos (como aquellos del «Grupo de Guayaquil»); por otro la capital «colmada de historia» y escenario de disturbios sociales: dos rostros distintos de una urbe ecuatoriana genérica,

46. *Ibíd.*, p. 16.
47. *Ibíd.*, p. 17.

de un mismo sustrato narrativo del que surgieron figuras tan luminosas como Juanita Rincón, María del Socorro Ibáñez y la mulata Baldomera. ✦

Fecha de recepción: 28 agosto 2008
Fecha de aceptación: 30 septiembre 2008

**Bibliografía**

Adoum, Jorge Enrique, «Prólogo», en *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, 1980.

Araujo, Diego, «Variaciones en torno a la novela ecuatoriana», en *Arte y Cultura, Ecuador: 1830-1980*, Serie Libro del Sesquicentenario, vol. II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.

Ayala Mora, Enrique, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2a. ed., 2000.

Carrión, Benjamín, *El libro de los prólogos*, Quito, Ediciones Benjamín Carrión, 1979.

Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.

Moreano, Alejandro, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático-nacional», en *Revista de Historia de las Ideas*, No. 9, segunda época. *Homenaje a Benjamín Carrión. Pensadores latinoamericanos, eurocentrismo y latinoamericanismo, miscelánea*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1989.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *El muelle*, La Habana, Casa de las Américas, 1989 [1933].

——— *Baldomera*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991 [1938].

——— *Las tres ratas*, Quito, Libresa, 1989 [1944].

——— *La advertencia*, Buenos Aires, Losada, 1956.

——— *El aire y los recuerdos*, Buenos Aires, Losada, 1959.

Rengifo A., Alberto, «Alfredo Pareja Diezcanseco», en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 6, *Literatura de la República 1925-1960 (segunda parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2007.

Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918 -1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

Sáenz, Álvaro, y Diego Palacios, «La dimensión demográfica de la historia ecuatoriana», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 12, *Ensayos Generales I*, Quito, Corporación Editora Nacional/Grijalbo, 1983.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Lo esperpéntico en Pareja Diezcanseco: precursores y continuadores

FRANCISCO PROAÑO ARANDI

**RESUMEN**

La crítica ecuatoriana ha valorado de diferente manera el sentido del humor en Alfredo Pareja. En ocasiones lo ha aproximado y alejado del humor de Pablo Palacio; Proaño apunta que en éste el absurdo y lo grotesco provienen fundamentalmente de la situación, más que de los personajes; no así en Pareja, cuyo humor se sustenta en los personajes y en su accionar en el mundo, aproximándose mucho a la estética del esperpento, del español Ramón del Valle Inclán. Analiza dos obras en las que el disparate expresa, y confronta al mismo tiempo, una cierta angustia existencial. *Hechos y hazañas de don Balón de Baba* muestra a un personaje central que se mueve entre lo ridículo y lo trágico; *Las pequeñas estaturas*, a «gentes pequeñas con un papel desmesurado», de «miembros físicos ajustados a las proporciones del alma». En ambas obras se alude soslayadamente a la inversión del orden conocido, al advenimiento de un caos cercano a lo carnavalesco, conducido por criaturas de accionar desaforado y marcadas definitivamente por su deformidad.

PALABRAS CLAVE: Esperpento, Ramón del Valle Inclán, humorismo, personajes, literatura ecuatoriana, Pablo Palacio.

**SUMMARY**

Ecuadorian criticism has had a wide range of opinions on Alfredo Pareja's sense of humor. On some occasions, it has come close to and then run away from that of Pablo Palacio; Proaño notes that, in this regard, the absurd and grotesque arise fundamentally from a situation, more than the characters; not so with Pareja, whose humor feeds off of the characters and their interactions with the world, closely resembling the Spaniard Ramón del Valle Inclán's idea of the *esperpento* style. Two works are analyzed in which nonsense expresses, and confronts at the same time, a certain existential anguish. *Hechos y hazañas de don*

*Balón de Baba* (The Life and Times of Mr. Spitball) shows us a central character that moves from the ridiculous to the tragic; *Las pequeñas estaturas* (Those of Small Stature), to «insignificant people playing a disproportionately large role», of «body parts adjusted to fit the soul». Both works allude to an inversion of recognized order, the advent of a carnival-like chaos, directed by creatures removed to the shadows and scarred by deformity.
KEY WORDS: *Esperpento* style, Ramón del Valle Inclán, humorism, characters, Ecuadorian Literature, Pablo Palacio.

UNO DE LOS más importantes críticos literarios ecuatorianos, narrador y poeta de especial significación, Miguel Donoso Pareja, ha aludido con frecuencia y con cierta razón o, más bien, con entera razón, a lo que denomina la «solemnidad general» de nuestra literatura y a su falta de humor. Sin embargo, él mismo se encarga de señalar algunos ejemplos que se apartan de esa línea generalizada, diríamos, de solemnidad, que, sin duda, es aplicable sobre todo a la generación de los años treinta, cuyas producciones se centraron fundamentalmente en exponer, señalar y denunciar, con indignación y sin atenuantes, la tremenda situación económicosocial del hombre ecuatoriano.

En su ensayo titulado «La narrativa de transición», que aparece en el volumen 5 de la *Historia de las literaturas del Ecuador*, afirma:

> He dejado para el final de esta parte de mi artículo (*Transición y Renovación*) la referencia a *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz* (1939), de Alfredo Pareja Diezcanseco, novela que pasó desapercibida en su tiempo y continúa injustamente olvidada, tal vez a causa de la solemnidad general de nuestra literatura que no pudo admitir, en aquellos años, su tesitura fársica.
> En efecto, esta novela de Pareja, inscrita dentro de lo esperpéntico o, si lo prefieren, en el más nítido grotesco literario, usó lo ridículo, *el humor*,[1] lo propositivamente deformado, etc., armas expresivas vedadas entonces. Sin embargo, de esa línea provienen muchos textos de la narrativa que se escribe ahora: *Las pequeñas estaturas* (1970), del mismo Pareja Diezcanseco; *El secuestro del general* (1973) y *Réquiem por el diablo* (1981), de Demetrio Aguilera Malta; *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona* (1985), de Alicia Yánez Cossío; *El poder del gran señor* (1985), de Iván Egüez, y *La tarde del antihéroe*, de Jaime García Calderón, *entre otros*.[2]

1. La cursiva es mía.
2. Miguel Donoso Pareja, «La narrativa de transición», en *Historia de las literaturas del*

Es interesante contrastar las afirmaciones de Donoso Pareja con lo que en relación a la misma novela dice Ángel F. Rojas en su ensayo *La novela ecuatoriana*:

> No tuvo el mismo éxito [se refiere a las novelas *Baldomera* y *La Beldaca*, de Pareja Diezcanseco] al escribir *Don Balón de Baba*. La crítica extranjera fue severísima con el libro. Es una especie de don Quijote criollo el protagonista. Inocente Cruz sería su escudero. Por momentos, las intervenciones y especulaciones de don Balón y las réplicas de don Inocente alcanzan gran altura. Y es posible reconocer que muchos de nuestros políticos tropicales tienen algo del carácter de don Balón. *Pero falta a este libro el sentido del humor.*[3] En compensación, el lenguaje que emplea es impecable y lleno de riqueza castiza.[4]

El mismo Rojas, no obstante, al sacar sus conclusiones sobre la literatura del 30, dirá: «La novela ecuatoriana contemporánea es de una adustez que asusta. Nadie sonríe en ella ni se permite contar un chiste. Acaso no haya otro intento que el de Alfredo Pareja en la novela *Don Balón de Baba*, héroe un tanto tartarinesco, víctima de original locura».[5]

Muchos años más tarde, respondiendo a los interrogantes de Francisco Febres Cordero, connotado representante de la literatura y el periodismo humorísticos, dicho sea de paso, en su libro-reportaje *El duro oficio...*, Pareja Diezcanseco, refiriéndose a *Don Balón de Baba*, parece contradecir tanto a Donoso Pareja como a Rojas, al afirmar:

> Esta novela se vendió muy bien. Fue editada por el Club del Libro ALA, en Buenos Aires, dentro de una selección de doce novelas de la costa del Pacífico de América del Norte y del Sur. La edición, de diez mil ejemplares, se agotó.
> *Don Balón* es un relato humorístico que imita un poco al Quijote, pero no para imitarlo, que eso hubiera sido una imbecilidad, sino porque yo conocía a un señor de Guayaquil, cuyo nombre no quiero decir, que era muy

---

*Ecuador*, vol. 5, *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2007, p. 176. La cursiva es mía.

3. La cursiva es mía.
4. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Quito, Clásicos Ariel, s.f., pp. 199-200.
5. *Ibíd.*, p. 221.

> elocuente en sus discursos de izquierda y a mí me resultaba graciosísimo oírle hablar. Entonces lo recreé como *Don Balón y su amigo Don Inocente Cruz de Cepedillo,* un pobre diablo del campo este don Inocente, que pisa mucho más que el otro la tierra. En este sentido es que se parece al Quijote. El éxito se debió, pienso, al sentido del humor que tiene la obra, en unos años en que el realismo social reinaba aún con su objetividad exterior.[6]

De los tres juicios, entre los que se incluye el del propio autor, podemos deducir lo siguiente:

Que hay una discrepancia entre lo que se entiende por humor en la literatura, o literatura humorística, en los puntos de vista, por un lado, de Ángel F. Rojas, y, por otro, de Donoso Pareja y Alfredo Pareja Diezcanseco.

Que existen, igualmente, diferencias a la hora de evaluar el éxito que tuvo la novela al momento de su primera publicación, 1939. Mientras Donoso Pareja señala que pasó «desapercibida en su tiempo» y Rojas consigna que la crítica extranjera fue severísima con ella, el autor habla, en cambio, de su éxito y de que se vendió muy bien, atribuyendo, dicho éxito, «al sentido del humor que tiene la obra».

En contrapartida, no hay duda que se trata, como afirma Donoso Pareja, de una novela «injustamente olvidada», pese a constituir un eslabón de importancia dentro de una de las líneas que, aunque minoritaria, existe y se prolonga en la evolución de la narrativa ecuatoriana, una línea narrativa que apela a lo grotesco, al humor, a la ironía, al esperpento, a la paradoja o al disparate en su mejor sentido, para desentrañar las profundas verdades de la realidad en que esa literatura aparece y encuentra su singular especificidad.

## ABORDAJES DISTINTOS EN LO GROTESCO

Benjamín Carrión anota, a propósito de *Don Balón de Baba*, la capacidad de Pareja «para la expresión de lo grotesco». «Lo grotesco –añade– en el sentido de truculencia, de desproporción volumétrica aparente entre lo

6. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, I. Municipio de Quito, 1989, pp. 112-113.

contado y la forma de contarse. Y luego entre los ingredientes mismos –de acción sobre todo– de lo relatado».[7]

Mientras Rojas reclamaba en la novela ecuatoriana que alguien sonría o cuente un chiste y quizá por ello calificaba a *Don Balón de Baba* de falto de humor, pues su esencia es fatalmente esperpéntica y tragicómica, Carrión, tanto como Donoso Pareja y Pareja Diezcanseco, hacen hincapié en algo mucho más profundo: el advenimiento de lo grotesco, de lo trágicamente irónico que surge de la entraña misma del texto novelístico para interpretar o reinterpretar la realidad y desacralizarla, o, mejor, «desprestigiarla», como quería Pablo Palacio.

En páginas previas a su estudio de Pareja Diezcanseco, Benjamín Carrión se ocupa de lo que llama el «humorismo puro» de Pablo Palacio. «El de Pablo Palacio –dice Carrión– es humorismo puro, como la poesía, como la música pura».[8]

Carrión fija claramente la distancia que separa el humorismo de un autor genial como Palacio del costumbrismo satírico, del panfleto «a base de ironía y hasta el insulto», de la literatura chascarrillera. Existen, dice, abundantes cultivadores de estos géneros en la literatura hispanoamericana. Pero, enfatiza, el humorismo propiamente tal «es más raro». «Y es que –explica– nada más trascendental que el verdadero humorismo; nada que llegue más hondo al tuétano de la verdad y de la vida. Humorista así, en el alto sentido, conservándose artista, sin caer jamás en la anécdota pueril ni en la alusión ordinaria y barata, en el juego de palabras, ni en la sicalipsis babosa, humorista trascendente es Pablo Palacio».[9]

¿En qué punto, sin embargo, fija Carrión la diferencia entre el humor que despliega Pareja Diezcanseco en su *Don Balón de Baba* y el humorismo puro de Palacio, el de *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y *Vida del ahorcado*? Luego de verificar que ambos escritores cultivan lo grotesco en cuanto recurso estilístico, Carrión arriesga una sutil diferenciación, sutil, pero sin duda profunda y significativa. «Pablo Palacio ha sido –escribe–, en las generaciones nuevas del Ecuador, quien con más amorosa dilección ha tratado lo

7. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Narrativa latinoamericana*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006, pp. 378-379.
8. B. Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, p. 331.
9. *Ibíd.*, p. 379.

grotesco. Un grotesco conceptual y de expresión, más que de acción. Pareja, en cambio, maneja lo grotesco en acción y caracterización».[10]

Con lucidez, Benjamín Carrión acierta en puntualizar dicha diferencia entre el humorismo de Pareja, que nace de las vicisitudes y de la tipificación de sus personajes, y el de Palacio, expresivo más bien de su angustia existencial, de una visión que roza el abismo y sondea implacable –como interrogante y como respuesta– en lo más tortuoso y laberíntico de la condición humana. Y ello, por sobre la brevedad de su obra narrativa, truncada prematuramente por el advenimiento de la locura y la muerte.

Palacio se sitúa en una estirpe donde asoman, lo dice el propio Carrión, las sombras de Proust, de Joyce, que, afirma, «muy apenas pudieron llegar hasta él», y la de Kafka, que, «seguramente, conoció Palacio». Pareja Diezcanseco, en contrapartida, provendría, cuando ensaya el humor, de esa línea excelsa que viene desde: «Las Grandes e inestimables *Crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa*...», «Línea de lo grotesco profundamente humano, que ha producido, en nuestra lengua, la genial caricatura cervantina; que en Inglaterra, nos da los maravillosos cuentos de Swift y en Francia, además de los *Cuentos droláticos* y *La piel de Zapa* de Balzac, el *Tartarín* de Daudet».[11]

En todo caso, como Palacio, Pareja Diezcanseco apela, en *Don Balón de Baba*, a lo grotesco y al absurdo, hasta lograr una figura patética y tragicómica que, casi no tiene parangón o paralelo en la literatura ecuatoriana anterior o posterior a él. Pero es preciso delimitar el terreno entre uno y otro de estos dos grandes escritores:

En Palacio, el absurdo, lo grotesco, proviene fundamentalmente de la situación, más que de los personajes. En Pareja, es el personaje y su accionar en el mundo el que nos lleva a la intelección de lo grotesco. En Palacio, el mundo es absurdo y de allí la radical extrañeza o ajenidad que marca a sus textos y, por ende, a sus personajes. En Pareja, el personaje sueña, como don Quijote, en un mundo irreal y perfecto (tal vez), mientras choca ineludiblemente contra el mundo y su imperfecta realidad irrevocable. En este sentido, *Don Balón de Baba* es un trasunto, seguramente premeditado, del Quijote. El personaje, Don Balón, arremete permanentemente contra los molinos de

10. *Ibíd.*
11. *Ibíd.*

viento de la realidad, resultando siempre en el fracaso y en el ridículo, en tanto que su compañero, don Inocencio, expresa la sensatez, el acomodo en el mundo, aunque, cada vez más, al impulso de su convivencia con Don Balón se deja confundir por éste, habida cuenta de su credulidad y simplicidad, como Sancho en la obra magna de la lengua castellana.

## DE LO QUIJOTESCO DELIBERADO AL ESPERPENTO

Don Inocencio, que ha pasado toda su vida anterior, antes de su reencuentro con su amigo don Balón, en el campo, lleva a la novela la sencilla sabiduría del pueblo e, incluso, se prodiga, como el Sancho cervantino, en mil y un refranes propios del agro costeño ecuatoriano. Don Balón en cambio, sumido en su locura, es más que un prototipo del político tropical (basado en alguien que sí conoció Pareja, según sus confesiones transcritas en *El duro oficio*...).[12] Don Balón, simplemente, ha perdido el seso; pero no ceja en sus quimeras revolucionarias según las cuales él será el héroe que redimirá a su pueblo y lo conducirá a un estadio superior de libertad y de equidad social. Al mismo tiempo, cree en el amor de una muchacha sumamente joven (suerte de Dulcinea), la cual habrá de ejercer sobre él la más cruel de las bromas, sin que el increíble personaje vuelva, ni siquiera por la evidencia que tiene de ello, a sus cabales.

La distribución de los capítulos, los títulos con los cuales los encabeza, son alusiones intencionadas y, por tanto, deliberadamente incongruentes, al Quijote. Veamos algunos ejemplos:

> Donde continúa el misterio de la puerta cerrada y se presenta la niña Cándida (Cap. III); Donde se cuenta la aventura de la serrana y se sabe de la purga inevitable (Cap. VII); Que trata del famoso discurso que sobre la edad futura pronunció Don Balón, y de las no menos famosas máximas de Don Inocente (Cap. X); En el que ocurre descomunal incendio, se relatan nuevos casos y aparece el caballero enlutado, emisario de la dama del Antifaz (Cap. XI); etc., etc.[13]

12. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Don Balón de Baba*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960. Todas las citas corresponden a esta edición.
13. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, pp. 172-173.

Cada vez que Don Balón se lanza a la acción, en nombre de su ideal humanístico o revolucionario, inevitablemente sale vapuleado y cubierto de ridículo. Pululan personajes picarescos y falsarios: la Dama del Antifaz, el Caballero Enlutado, etc., y hasta hay un momento en que los pseudos amigos del protagonista, quienes no hacen otra cosa sino burlarse de él a sus espaldas, le proponen la candidatura a la Presidencia de la República, postulación que Don Balón acepta con la mayor dignidad –lo que acentúa el ridículo– y con la misma seriedad con que en las páginas de la novela cervantina Don Quijote se somete a las disfrazadas cortesías del Duque y sus cómplices encubiertos.

Son muchas, pues, y deliberadas, las analogías con la obra de Cervantes, transpuestas a su novela por Pareja a efectos de intensificar el clima de ironía e incongruencia. Pero su don Balón, si bien vive en el universo de sus quimeras, es radicalmente tropical y nuestro: adolece de los defectos de la idiosincrasia política criolla: prepotencia, astucia, egolatría. Personaje sin duda grotesco, a medias entre la tragedia y el ridículo, moviéndose en un escenario absurdo, casi inmóvil: sabemos que se trata del Guayaquil de la época (el auge de las exportaciones de cacao, el surgimiento de una nueva clase mercantil, los síntomas de una inminente crisis económica), pero es a la vez un Guayaquil irreal, hecho como para servir de escenario a una obra del teatro del absurdo: el grupo de amigos que siempre están en el mismo sitio, llueva, truene o relampaguee; los personajes coadyuvantes que se mueven como marionetas trágicas en un persistente claroscuro; el tiempo mismo de la trama: dos días, apenas, plagados de acontecimientos y pesadillas.

En este sentido, no cabe duda que si a algo se asemeja el *Don Balón de Baba* de Pareja es al esperpento de Valle-Inclán, que seguramente sí conoció el escritor ecuatoriano, si tenemos en cuenta que la obra clásica en este género, de la autoría del genial español, data de 1926: *Tirano Banderas*. Esperpento en la trama, en la construcción de los personajes, en el despliegue de los personajes, en el tiempo interior de la obra.

Max Estrella, personaje clave de *Luces de Bohemia*, obra emblemática del esperpento valleinclanesco, define así el género: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». «Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo –añade más adelante el personaje– son absurdas».[14] Pareja, en su *Don Balón*, deforma implacablemente

14. Ramón del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, fragmento citado por Rosa de Labastida

a sus personajes, estilizándolos, caricaturizándolos, destruyéndolos casi, en un escenario absurdo, irreal: es decir, en un espejo cóncavo.

## *LAS PEQUEÑAS ESTATURAS* VASOS COMUNICANTES ENTRE 1939 Y 1970

Años después, en 1970, Pareja publicará una novela mucho más vasta, de estilo barroco, atravesada por un hálito poético incontrovertible, pero también de raigambre esperpéntica, *Las pequeñas estaturas*, donde la alusión a los espejos cóncavos y la deformación consecuente de los personajes y de la realidad sirven para reflejar la verdad de nuestras sociedades subdesarrolladas, en especial, la ecuatoriana. Nada más esperpéntico que esos revolucionarios secretos que, sin que haya una razón física para ello, ven reducidos sus cuerpos y deformadas sus humanidades. La explicación, metafísica sin duda, literalmente hablando, la dará el propio Pareja, cuando, en una carta a Demetrio Aguilera Malta de octubre de 1966, confiese que trabaja en un nuevo libro, en el que la intención es expresar «algo de lo que nos pasa a todos, unos por un lado, otros por el otro, donde las gentes pequeñas tienen un papel desmesurado y no correspondiente a su estatura, salvo para ciertas operaciones que requieren miembros físicos ajustados a las proporciones del alma».[15]

«Gentes pequeñas con un papel desmesurado», «miembros físicos ajustados a las proporciones del alma»: verdadero programa de una estética esperpéntica, se nos antojan estas expresiones de Pareja. Y, releyendo a la distancia ambas novelas, no cabe duda que la condición esperpéntica ampliamente desarrollada de *Las pequeñas estaturas* está ya, en potencia, quizá refrenada por los cánones aún gravitantes en 1939 de la novelística social realista, en *Don Balón de Baba*. Varios son los vasos comunicantes que podemos encontrar entre uno y otro texto, más allá de las tres décadas que los separan.

Mientras en *Las pequeñas estaturas* existe, casi como un mundo paralelo, la llamada Organización, que intenta transformar el mundo a través de la trastocación radical y violenta del orden existente, en *Don Balón de Baba*, el personaje central, presa de sus quimeras, imagina la creación, asimismo, de

---

en «Estudio Introductorio» a *Tirano Banderas*, Colección Antares, Quito, Libresa, 1994, p. 25.

15. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, pp. 172-173.

una vasta organización secreta, la del «avanzadismo revolucionario», a la que bautiza con el estrafalario nombre de «Nolens, Volens, Dixi». Tal vez la quimera de Don Balón persistió profundamente en Pareja hasta emerger, vasta y poderosa, en la pesadilla a la que aluden *Las pequeñas estaturas.*

Si en la novela de 1970, ciertos personajes sufren deformaciones físicas inexplicables, o, mejor dicho, alegóricas, esto es, simbólicas, en la de 1939, también los protagonistas son presa de modificaciones sensoriales, aun cuando fueren temporales y efímeras.

En *Don Balón de Baba* se produce una persistente alusión a un mundo mágico, mundo de brujerías, de misterios, de miedos. En *Las pequeñas estaturas* las brujas, como el personaje llamado Fascinata –bruja omnímoda y omnipresente, que parece provenir de las hechiceras de Macbeth–, despliegan un papel gravitante, lo que indica, en una y otra novela, una suerte de alusión subterránea a lo que esa dimensión oculta puede significar: la inversión del orden conocido y el advenimiento del caos, pero de un caos carnavalesco, caos de noche de Walpurgis, obsceno y profano.

Es raro que haya una simetría, más bien antagónica, entre los personajes femeninos que expresan el amor, aun cuando fuese vicario, en una y otra obra. La Redama de *Las pequeñas estaturas* vive en una casa poblada solo de mujeres, tres mujeres precisamente, pero la muchacha, muy joven, se entrega al personaje Ribaldo con un amor desinteresado y profundo. La Cándida, de *Don Balón de Baba*, igualmente, vive en una casa solo de mujeres, tres asimismo, pero a diferencia de Redama, Cándida es cruel y hace objeto de una terrible broma al crédulo Don Balón, subrayando la analogía quijotesca de esta novela. El desenlace del amor es inverso entre las dos novelas: en la de 1939, la mujer castiga con crueldad al iluso enamorado; en *Las pequeñas estaturas* es el hombre quien se burlará finalmente, tal vez como tributo a los designios incognoscibles de la Organización, de la angelical y crédula Redama.

Criaturas desaforadas en ambas obras: Don Balón de Baba, en la primera; insurgentes atroces, generales omnímodos, masas descontroladas, magas (Fascinata) que cumplen rituales desproporcionados, abismales, sobrenaturales, en la segunda. Con las diferencias lingüísticas anotadas (realismo en la de 1939; barroco americano en la de 1970), los personajes despliegan análogos comportamientos: se disfrazan, se esconden, juegan, acometen empresas desmesuradas y se precipitan, al impulso de un destino inevitable, en la catástrofe, que más que tragedia, es tragicomedia, claroscuro, o burla. O tru-

culencia: en *Don Balón de Baba*, al final, la mano faltante del personaje que ha muerto, es comida por los perros. El diálogo yuxtapuesto de las «sombras» en el desenlace sinfónico de *Las pequeñas estaturas*, discutiendo incongruencias sobre el destino asimismo falaz y grotesco de los personajes humanos de la novela.

En la edición de Clásicos Ariel, de [1972], de *Las pequeñas estaturas*, Hernán Rodríguez Castelo, dice, acertadamente:

> Con *Las pequeñas estaturas* Pareja se ha situado de golpe, por calidad y actualidad, en la primera línea de la novela latinoamericana.
> Está en un momento al que la novela latinoamericana ha llegado a través del esperpento de Valle-Inclán –recogido por Asturias–, de la deformación kafkiana –que importa un agudo penetrar en el subsuelo de seres y situaciones–, de los alucinantes y barrocos ritmos interiores faulknerianos, de la magia americana.
> Semillas, raíces, tierra, son americanas y de siempre. En último término, la angustia del país subdesarrollado, que entre convulsiones busca una salida. Pero el tratamiento novelesco de esa materia se ha renovado, es actualísimo. Esperpento, ironía, juego, magia.[16]

Lo que faltaba subrayar a Rodríguez Castelo era que el antecedente de *Las pequeñas estaturas* se había dado tres décadas atrás, en 1939, con *Don Balón de Baba*, en una línea que partiendo del objetivismo duro de las novelas social realistas de Pareja se iría adensando, verticalizando, en una secuencia que, a través de *Hombres sin tiempo* y del ciclo de novelas de *Los nuevos años*, culminaría en la estructura profundamente barroca y compleja de *Las pequeñas estaturas* y, luego, en la obra acaso favorita de Pareja, *La manticora*, novela asaz compleja y también de estructura hondamente esperpéntica.

## CONTINUADORES

*Don Balón de Baba*, como después *Las pequeñas estaturas*, se inscriben en una línea que, rompiendo «la solemnidad general de nuestra literatura»,

16. Hernán Rodríguez Castelo, «*Las pequeñas estaturas* de Alfredo Pareja Diezcanseco, mundo, clima y símbolos», prólogo a *Las pequeñas estaturas*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 47, t. 1, Guayaquil, Clásicos Ariel, p. 65.

en el decir de Miguel Donoso Pareja,[17] ha sido explorada por otros autores, sobre todo a partir de 1960, solo que estos, correspondiéndose con aquel injusto olvido de *Don Balón*..., reconocen más bien a Pablo Palacio como su precursor o antecedente, lo cual es perfectamente explicable, habida cuenta de que Palacio no solo que introdujo el humor, la incongruencia y el absurdo en sus textos, sino que, además, en una época dominada por el realismo positivista, subvirtió su sintaxis, interiorizando, complejizando, trastocando en profundidad la linealidad del discurso puramente realista. Entre estos autores podrían citarse los siguientes:

Juan Andrade Heymann (*El lagarto en la mano*, *Cuentos Extraños* y casi toda su obra posterior), Iván Egüez (*El poder del gran señor, El triple salto*, *Historias leves*, etc.), Galo Galarza (*En la misma caja*, *El turno de Anacle)*, Abdón Ubidia (el humorismo latente en varios cuentos de libros como *Divertinventos*, *El Palacio de los Espejos*, *La escala humana*), Jorge Dávila Vázquez (en sus diversas colecciones de cuentos fantásticos), Francisco Febres Cordero (*Alpiste para el recuerdo*, *Los pecados solitarios y otros deslices*, etc.), Huilo Ruales (*Nuaycielo Comuel Dekito*, *Loca para la loca la loca*, *Fetiche y Fantoche*, etc.), Telmo Herrera (*La Cueva*, de contextura picaresca y paródica), Carlos Carrión (*Ella sigue moviendo las caderas*, *El deseo que lleva tu nombre*, etc.), y otros, entre ellos, Pablo Barriga, en cuentos como, por ejemplo, *El viaje*,[18] de final truculento y macabramente esperpéntico.

Donoso Pareja incluye en su lista a *El secuestro del general* y *Réquiem para el diablo*, de Demetrio Aguilera Malta; *La cofradía del mullo del vestido de la virgen pipona*, de Alicia Yánez Cossío; y *La tarde del antihéroe*, de Jaime García Calderón.

## EL DISPARATE

¿Llegaría a conocer Alfredo Pareja Diezcanseco, antes de 1939, las disquisiciones de José Bergamín acerca de lo que éste denomina el «disparate» en la literatura española, obra de 1936?[19] Porque *Don Balón de Baba*, como

17. M. Donoso Pareja, «La narrativa de transición», p. 176.
18. Pablo Barriga, «El viaje», en *La bufanda del sol*, Revista del Frente Cultural, Quito, abril 1972.
19. José Bergamín, *Disparadero Español 3*, México, Editorial Séneca, 1940, pp. 11-64. (*Disparadero Español, 1 y 2*, fue obra publicada en 1936).

después, en 1970, *Las pequeñas estaturas*, parece acomodarse plenamente a la definición que de disparate, en el mejor y corrosivo sentido, da a este término el insigne polígrafo y pensador español.

«Lo profundo, en nosotros, es el disparate», dice Bergamín. «Cuando ahondamos en nosotros mismos, encontramos siempre ese disparate frustrado de nuestro ser: el que debió haber sido nuestra vida o lo que debió haber sido nuestra vida y, por una razón o por otra –por razones tontas, por tontería o tonterías– hemos ido enterrando, invisiblemente, en nosotros, para siempre». El disparate, entonces, que se expresa artísticamente, está hecho para la razón, «para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento», siempre como una catarsis, como una explosión de la condición humana, dispar y en búsqueda intensa de la verdad, su verdad.

«La primera invención disparatada que nos salta a los ojos como un grito –aunque sea a los ojos de la imaginación entrándonos por el oído–, la más evidente invención española disparatada es la tan conocida, aunque mal conocida casi siempre, de Cervantes en el Quijote», afirma Bergamín. «La flaqueza de don Quijote, la gordura de Sancho, se disparan juntos por el mundo, por todos esos mundos de Dios. Disparo clarísimo, evidente, de lo dispar. Disparate estupendo. Es un simple espejismo novelesco, teatral, en que la figura humana, disparatadamente, parece chocar con todo».[20]

Disparate, entonces, también, que busca la honda verdad subyacente en la condición humana y en la realidad que acomete y enajena, éste de Pareja Diezcanseco en su *Don Balón de Baba*, tan injustamente olvidado, tanto como en *Las pequeñas estaturas*, donde, inmersa su palabra en la cóncava y multívora amplitud del barroco, encuentra sus antecedentes más cercanos e intensos: *El Quijote*, del que solo quiso hacer un trasunto; los *Caprichos* de Goya; o Pablo Palacio, aquel que, como decía Benjamín Carrión, cuando reía, hacía sonar el esqueleto. Expresión y confrontación con la angustia, en un solo haz. Espléndida empresa de un novelista que tentó los más diversos caminos, desde la trascendente objetividad social realista de sus primeras novelas, a la progresiva complejidad discursiva que podemos advertir en *Hombres sin tiempo* (1941) y en su trilogía *Los nuevos años*, ciclo del cual *Las pequeñas estaturas*, dice en su epígrafe el propio autor, debe entenderse como consecuencia y, tal vez, corolario. Entre uno y otro proceso, *Don Balón de*

20. J. Bergamín, *Disparadero Español 3*, p. 22.

*Baba*, que, como queda dicho, entraña lazos significativos y congruentes con la novela de 1970, por lo que bien podemos afirmar que forma parte integral del mismo periplo creativo: una fecunda secuencia creativa y una insaciable búsqueda, con seguridad atormentada y profundamente sentida,[21] de casi seis décadas. ✦

Fecha de recepción: 12 julio 2008
Fecha de aceptación: 17 agosto 2008

21. En la obra o reportaje de Francisco Febres Cordero, *El duro oficio...*, en las páginas 199 y 200, Pareja Diezcanseco se refiere al tormentoso proceso de creación que parece haberle demandado su última novela, *La manticora:*
La que más se aproxima a los sueños en mis novelas es *La manticora*, que es un libro de difícil lectura y que tiene para mí un gran defecto: exceso de palabras. Si los tres primeros tomos de *Los nuevos años* están destinados a narrar mi generación (Pablo soy un poco yo), en *Las pequeñas estaturas* esos conceptos los aplico a cualquier país que tenga las mismas características del Ecuador.
*La manticora* es una exaltación de todo ese sueño horrible de los países, ese tránsito de la vieja Manticora que es un animal que salta y que es lo europeo falsamente trasplantado aquí.
Yo terminé ese libro con mucho dolor. Las últimas escenas las escribí oyendo constantemente el coro de la «Novena Sinfonía» de Beethoven con el «Himno a la Alegría» de Schiller. Y eso me hizo sufrir tanto que poco después me dio un infarto cardiaco y me dije: ¡No escribo más novela!
Escribir historia, en cambio, no me produce tensiones.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Las novelas de «Los nuevos años»: literatura e historia en Alfredo Pareja Diezcanseco

MODESTO PONCE MALDONADO

**RESUMEN**

El autor comenta la trilogía «Los nuevos años», de Alfredo Pareja Diezcanseco. *La advertencia* presenta los sueños de modernización del país, con su esperanza de mayor equidad e inclusión; *El aire y los recuerdos* es leída como una creación de singulares matices poéticos: el aire se vuelve portador de ilusiones y sueños de soluciones para el país; pero también se los lleva, con las frustraciones, desamparos y fracasos; *Los poderes omnímodos* narra los inicios de la era velasquista; saca el mejor provecho a situaciones y personajes, probando una madurez narrativa excepcional. Pareja retrata las dos grandes ciudades del país en estas novelas, pero también recorre los campos; episodios históricos de importancia son el pretexto para mostrar, ambiciosamente, los diversos y amplios sectores de la estructura social ecuatoriana; eventos y personajes que, a su vez, se encuentran en diálogo con otros sucesos del mundo contemporáneo de la época. El autor sostiene que puede hablarse de una tendencia globalizadora de Pareja en estas novelas, de un claro afán por «desenclaustrar» a la nación.

PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, novela histórica, década de 1950, modernización, personajes.

**SUMMARY**

The author comments on the «Los nuevos años» trilogy, by Alfredo Pareja Diezcanseco. *La advertencia* (The Warning) presents the dreams of Ecuadorian modernization, with the hopes of more equality and inclusion; *El aire y los recuerdos* (Air and Memories) is read as a creation of unique poetic nuances: air is the bringer of illusions and dreams of solutions for the nation; but it also carries them away, with all the frustrations, helplessness and failures; *Los poderes omnímodos* (The All Embracing Powers) recounts the beginnings of the era of

Velasco Ibarra; taking full advantage of situations and characters, giving proof to an exceptional level of maturity in Pareja's fiction. He paints the two great cities of the nation in these novels, but also tours the countryside; important historic episodes are the pretext used to show the diverse and wide ranging nature of Ecuadorian society; events and characters that are also intimately entwined with other important world events of the age. The author maintains that one can speak of Pareja's 'globalizing' tendency in these novels which clearly calls for the 'de-cloistering' of the nation.
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, historical novel, 1950's, modernization, people.

ALREDEDOR DE LA década de los cincuenta, años más, años menos, Alfredo Pareja Diezcanseco escribió la trilogía que él mismo denominó la de «Los nuevos años»: *La advertencia* entre 1948 y 1951; *El aire y los recuerdos* en 1957; y entre 1958 y 1961 *Los poderes omnímodos*.[1] La misma mención a nuevos tiempos que podían –o pudieron– ser diferentes, nos sitúa, por convocatoria ineludible, en la dimensión del espíritu y en el corazón de la vocación artística de este gran maestro y excepcional ecuatoriano: la recreación y la interpretación de la realidad –que es papel, entre otros, de toda literatura–, de nuestra propia realidad, vale decir de nuestro drama; esperanzas que fueron, y acaso aún lo sean, ya lo veremos más adelante, sueños de aire y luego recuerdos de sueños que se esfumaron. Y no únicamente de esa realidad que viven los seres cotidianos, los de todos los días; tampoco únicamente ese mundo negro y opresor que han levantado –ayer y siempre– los brazos de acero del poder. Además de todo esto, relata ciertos episodios fundamentales de nuestra historia contemporánea: las grandes matanzas, las revoluciones estériles, las guerras civiles que mancharon las calles de rojo –felizmente siempre cortas, a pesar del dolor que significaron, siempre cortas, repito–, en este país de privilegio que nunca –esperamos– será capaz de matarse unos a otros todos los días desde hace más de ciento cincuenta años. Aquí no hay necesidad de sangre, sino de pan, de ajustar desigualdades, de eliminar excesivas diferencias.

Alfredo Pareja, durante su vida, y sus obras son un reflejo, se sintió parido por esta tierra. Por esta tierra que no acaba de parirnos, ya porque nosotros tenemos miedo de romper las últimas ataduras, ya porque a pesar de

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La advertencia*, Buenos Aires, Losada, 1956; *El aire y los recuerdos*, Buenos Aires, Losada, 1959; *Los poderes omnímodos*, Quito, El Conejo, 1983. Todas las citas corresponden a estas ediciones.

las «advertencias» hemos sido incapaces de reaccionar. Pareja, en su escritura sobre todo, no se quedó estático. Recorrió su tierra. Se enterró en los abismos y escaló las montañas, se metió en la selva tropical, caminó por la arena del mar, recorrió las calles de las dos ciudades grandes –los dos elefantes grises que son la muestras de nuestras diferencias y desniveles–, se internó en el trópico, en las barriadas lodosas, en cabañas, en ríos, en poblados. Caminó por avenidas y calles. Se metió en mil casas. Conoció, recreó o inventó cien historias. De allí toda su obra novelística, que nuevamente vuelve a nosotros con motivo del centenario de su nacimiento y del año jubilar resuelto en su memoria por el Ministerio de Educación. Novelas del litoral y de lo urbano, diría Benjamín Carrión antes de que Pareja subiera también a la Sierra con sus «nuevos años». No es necesario que en este pequeño ensayo sean nombradas, pero sí mencionados, el primer emigrante fruto del auge cacaotero, con la mujer que queda en el muelle, el pescador y el mar, las luchas ahogadas por la vida de las clases medias, el idealismo de quienes terminan en la cárcel, la omnipresencia del poder económico y político que es dueño de la nación y se han llevado al país al peso varias veces, la historia de esa «zamba, fea, violenta y ruda», al decir de Ángel F. Rojas, en la obra que cuenta la masacre de noviembre de 1922; de las tres hermanas ratas; de la embarcación tragada por el mar; del homenaje a Cervantes en otra de sus novelas; todas ellas cruzadas con historias de amores y pasiones, que no dejan de repetirse en nuestro escritor. Porque recorrer el país no significa necesariamente conocerlo. Hay que cavar, y cavar a veces muy hondo, en las almas, en la tierra, en la historia sobre todo, y eso siempre hizo Alfredo Pareja. Se puede hablar, por tanto, de una dimensión vertical, de verdaderos procesos de disección, de profundización en los episodios, en los personajes, en las personas reales nombradas, generalmente con sus propios nombres, en la nación, en su acontecer, en sus ilusiones, luchas y fracasos, ante todo en la relación de los inveterados despojos. Y aún más allá de nuestras fronteras, dentro del trazado que pudiéramos llamar horizontal, porque Pareja no deja, y eso lo reitera en gran medida en las tres novelas de *los nuevos años*, de referirse a los episodios y sucesos del mundo de cada época retratada en la trilogía.

A esta doble magnitud debemos sumar, en este escritor inolvidable, su enorme capacidad para contar historias, la multiplicidad de personajes bien definidos –se ha dicho que las mujeres están mejor caracterizadas que los varones– y ese equilibrio estructural de sus obras –por las que conozco, por-

que no puedo afirmar que las he leído todas–, a que se remiten otros lectores y críticos más especializados.

Según nos recuerda Raúl Serrano Sánchez, en un lúcido ensayo sobre Pareja, publicado en el número 12 de la *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*,[2] el narrador escribió *La advertencia, El aire y los recuerdos* y *Los poderes omnímodos* después de un silencio novelístico de diez años. Al parecer, lo mismo sucedió antes de la publicación de *Las pequeñas estaturas* en 1970 y *La manticora* en 1974.[3] «Extraña y fantástica» la primera, extraordinaria novela a mi criterio, con un universo narrativo de enorme riqueza; «compleja y críptica» la segunda, según el mismo Serrano. Según confesión del autor, *La manticora* la terminó con dolor y luego sufrió un infarto. Quienes la han leído piensan que esos textos desbordantes implicaron una presión interna muy grande.

¡Qué tentación, y qué imposible tarea, sería la de indagar sobre los espacios de silencio que, por meses o por años, dejan los escritores perdidos en el tiempo que pasa!, diferentes a esos otros lugares de silencio –aunque silencios siempre– que dejan quienes escribimos, en muchas ocasiones sin palabras, entre los párrafos y los capítulos!

## LITERATURA E HISTORIA

Comencemos reconociendo que la historia como ciencia tiene unas pocas centurias. La literatura, incluyendo la oral por supuesto, pudiera decirse que tiene la edad de la humanidad. Sabido es que los grandes historiadores griegos eran socorridos por las musas y, a falta de certezas o aproximaciones se ha recurrido a la revelación de Dios o a su mano providencial, guiando los hilos que mueven a los pobre seres humanos, para develar los hechos sepultados en los abismos sin fondo de los siglos. Hace un par de años, la Revista *Diners* entrevistó al doctor Hernán Rodríguez Castelo, quien nos

2. Cfr. Raúl Serrano Sánchez, «Alfredo Pareja Diezcanseco: escribir es un acto de pavor», en *Revista Nacional de Cultura*, No. 12, Quito, Consejo Nacional de Cultura, enero-abril 2008, pp. 164-171.
3. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las pequeñas estaturas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, según nota de la edición de Oveja Negra y El Conejo, Bogotá, 1986; *La manticora*, Buenos Aires, Losada, 1974, según dato del *Homenaje a Alfredo Pareja*, Caracas, Academia Venezolana de la Lengua/Embajada del Ecuador en Venezuela, 1993.

recordó que Hipólito Taine había opinado que «la única manera de penetrar en la historia es a través de la literatura». «Porque si estudias la historia sin la literatura –son sus palabras–, te quedas en los hechos, no profundizas, no llegas a su médula».[4] Nos bastaría también volver sobre algunas páginas de Borges, a muchos de sus relatos. Salman Rushdie, en *Los hijos de la medianoche* escribe: «Las leyendas crean a veces la realidad, y resultan más útiles que los hechos».[5]

La literatura está llena de referencias a la volubilidad y al relativismo de los hechos históricos. «La historia no es más que una densa niebla» escribe el chino Gao Xingjian, premio Nobel 2000, en *La montaña del alma*.[6] Las reflexiones finales del capítulo 71 de esta novela son dignas de releerse.

Abel Posse, en *Los perros del paraíso*, el primero de la trilogía sobre el descubrimiento de nuestro continente, dice: «Los fracasos y los miedos no se confían a la posteridad».[7]

Una de las más lúcidas reflexiones sobre este tema, hechas en tono metafórico o alegórico, es la novela *El hombre duplicado* de José Saramago: un profesor de historia enfrentado a su doble, un artista de cine. La Historia y el Arte, en suma.

Inclusive nuestras propias vidas, la individual de cada uno, no es bajo ningún concepto la relación de lo que nos sucede. Hay planos yuxtapuestos, niveles de la memoria, del subconsciente, rastros que deja el dolor, espacios abiertos que dejan las alegrías.

Opino que las tres novelas de Pareja, materia de este análisis son novelas históricas. En ningún caso historia novelada, ni tampoco narración con referentes históricos. Benjamín Carrión, en *El nuevo relato ecuatoriano* da a entender que Pareja «está muy lejos de la novela histórica» y argumenta que el «procedimiento y la técnica [son] de la obra de ficción: hechos, reacciones, hombres que no han existido o no se han producido, pero que pudieron producirse y existir, dentro de la hora y el medio en que el artista los coloca y contempla».[8] Sin embargo, líneas antes afirma que se trata de «veinticinco

4. Hernán Rodríguez Castelo, revista *Diners*, No. 290, Quito, Dinediciones, julio 2006.
5. Salman Rushdie, *Los hijos de la medianoche*, Barcelona, Plaza Janés, 1997, p. 77.
6. Gao Xingjian, *La montaña del alma*, Barcelona, Planeta, 2002, p. 165.
7. Abel Posse, *Los perros del paraíso*, Buenos Aires, Emecé, 1987, p. 159.
8. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 151.

años de vida ecuatoriana (1925-1950) que serán recorridos por Pareja junto a la vida de su pueblo, *dentro* (así, en cursiva) de la vida de su pueblo».[9] ¿Esto no es materia de la historia?

Al citar con sus nombres propios a innumerables personas que vivieron, Pareja, con gran talento, no pasa de designarlos e identificarlos. Esas personas transferidas a la novela no actúan, no desarrollan sus vidas. Pueden considerarse casi estáticos. Simplemente están porque un día vivieron. Únicamente actúan cuando la persona recreada adquiere dimensiones novelescas, por exigencias de las intenciones del autor, como el caso del presidente Alarico Zaragata en *Los poderes omnímodos*. No estaría de acuerdo con Edmundo Ribadeneira, en su siempre consultado estudio sobre la novela ecuatoriana, publicado a fines de los cincuenta, cuando afirma que «habría sido magnífico si Alfredo Pareja recreaba a personajes auténticos, en movimiento y vida, en lugar de aludirlos simplemente».[10] Pero sí concuerdo con él cuando sostiene que «el personaje principal de la novela es el país», identificado en toda la gama de personajes. Novela histórica, entonces, aunque no me atrevería a tratar de señalar los límites entre este tipo de narrativa y otros con elementos similares. Agustín Cueva habla de novelas con «enfoque histórico» en su ensayo *Literatura y conciencia histórica en América Latina*.[11]

Lupe Rumazo opina que «la novelística de Pareja –tomada como un conjunto– va creciendo hacia la asunción casi total de la materia histórica» (se refiere concretamente a *Las pequeñas estaturas* y a *La manticora*), pero deja en claro que el autor, en su trayectoria, se guía «con el tema de la diferencia», a fin de «contrarrestar su obra otra, netamente histórica».[12] *El muelle* o *La Beldaca* no son históricas. *Baldomera* sí. Las tres de *los nuevos años* también. Esto confirma, una vez más, la universalidad, la diversidad y la amplitud de la obra parejiana. Pensemos en *Hombres sin tiempo*. «Todas sus novelas son de ancho ir, de andadura» opina la misma Rumazo.[13]

---

9. *Ibíd.*
10. Edmundo Ribadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 97.
11. Agustín Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993, p. 135.
12. Lupe Rumazo, «Cantata para Alfredo», en *Alfredo Pareja Diezcanseco [1908-1993]: homenaje*, Caracas, Embajada del Ecuador en Venezuela/Academia Venezolana de la Lengua, 1993, p. 39.
13. *Ibíd.*, p. 34.

## NOVELAS DE CONTENIDOS

Aunque la narrativa de Pareja de los llamados *nuevos años* puede decirse que cubre también a *Las pequeñas estaturas* y a *La manticora,* no hay duda que se trata de dos etapas o ciclos diferentes, sobre todo porque *La advertencia, El aire y los recuerdos y Los poderes omnímodos* son una verdadera trilogía, no solamente porque los personajes principales son los mismos y pasan de una novela a otra (aunque pueden leerse independientemente), sino sobre todo porque tocan hechos y procesos trascendentales o de profunda significación en la vida de la nación. Espíritu fino, mente amplia y una actitud abierta, esencialmente humanista, llevaron a Alfredo Pareja, empujado por las ideas socialista y de avanzada de la época, a poner el dedo, mejor dicho su pluma, en la interminable –y subrayo con pesimismo el término– lucha por días mejores.

En *La advertencia* –y acaso Pareja pecó de optimista con ese nombre porque al parecer los sucesivos «avisos» que se han dado no han servido de mucho–, nuestro autor parte de la crisis provocada por los banqueros cacaoteros a principios de los años veinte que, a semejanza de lo que sucedería casi noventa años después, se llevaron el país en sus bolsillos. La historia de los aristócratas de la Costa, hoy mejor conocidos como «pelucones». Antecedente éste de la llamada «Revolución juliana», protagonizada por militares jóvenes, movimiento que, aunque trunco, llevó más tarde a reformas importantes en la estructura del Estado y en el control de la economía. Curiosamente, en el prólogo de la obra Pareja nos habla del «nuevo país»[14] que debe reemplazar al viejo.

En *La advertencia* tenemos la impresión de que existe un gran despliegue de caracteres humanos y personajes, explicable cuando es la primera novela de las tres, y muchos de estos se mantienen en las dos restantes. Adicionalmente, las diversas estructuras de las capas sociales y de sus representantes están ya caracterizadas por el autor desde el inicio. «Categorías hay hasta en el cielo», dice Froilán, el empresario. Por otro lado, se lee (en relación a las tres Pardas, las prostitutas): «Naturalmente comercian, pero sólo con el cuerpo [...]. Todo el mundo comercia, pero más con el alma».[15] Para

14. A. Pareja Diezcanseco, *La advertencia*, p. 7.
15. *Ibíd.*

el actual neoliberalismo, la receta del desarrollo está en el mantenimiento y la prosperidad de los buenos negocios. La economía planificada por quienes la disfrutan. Todo lo demás vendrá por añadidura. Ciertos ojos no ven más allá de ciertas narices.

En uno de los capítulos finales de esta novela, el escritor plantea la distinción entre sueños y realidad al elaborar una sucesión de escenas imaginarias que, en cierto modo, son los deseos inconfesados o el subconsciente personal henchido de anhelos y, naturalmente, por extensión, son también los sueños de opio del país.

Viene luego *El aire y los recuerdos*, un extraordinario texto, merecedor de un profundo y sostenido análisis. El tiempo de la novela se inicia la noche del 19 al 20 de agosto de 1932, en Guayaquil, y termina en Quito el 1 de septiembre. La novela se inicia en 1932. El tiempo es la materia prima de la narrativa y puede ser manejado como un orfebre trabaja el oro, dúctil y extremadamente duro como es. Comienza Pareja escribiendo que la Revolución juliana de 1925 «quedó a su suerte». Y, ya al terminar la obra, exclama: «Estamos luchando por las ideas, y las ideas no se dejan conquistar». La llamada «Guerra de los Cuatro Días» sirve de telón de fondo. Sin embargo, este episodio de sangre y bala, se convierte en un pretexto para desarrollar una obra, las batallas en las calles de Quito conducen a Alfredo Pareja a otros temas y reflexiones que hacen la verdadera obra. Igual sucede en *La advertencia:* hasta los dos tercios de la obra no se mencionan a los movimientos de la Revolución juliana. Tengo la sensación de que esta corta guerra quiteña, donde se enfrentaban las fuerzas conservadoras y las progresistas, no podía ser eludida por el autor. Fue, por otro lado, el comienzo de un período político de extremo desequilibro, aunque se dieron decisiones importantes en el orden social, como el primer Código del Trabajo.

Sin embargo, aunque posiblemente no estuvo en la intención directa de nuestro novelista, la batalla de los «cuatro días» parece resultar, a mi modo de entender por lo menos, un «pretexto» para desarrollar una obra bellísima. Sucede constantemente en la narrativa, mientras se trabaja: se hallan caminos nuevos, se escribe sobre aquello que no pensaba escribirse, se descubre. A veces las novelas se hacen solas. A través del texto se yuxtaponen infinidad de precisiones y comentarios que, por cierto se dan en las otras también, sobre hechos y sucesos del país y del mundo, referentes literarios, filosóficos, artísticos, políticos y psicológicos, etc., que cubren la novela. Las ciudades de Guayaquil y Quito son pintadas magistralmente, como si estuvieran mostrán-

donos sus almas urbanas. Dice de Guayaquil: «ciudad sin época [...], ciudad apresurada [...] constantemente renovada a causa del cacao y de los ricos, intemporal [...] si se quiere buscar algo en su intimidad, habría que completar los grandes balcones, los pilares de guayacán o los portales [...], el centro vive aislado (ahora serían las nuevas urbanizaciones de lujo), no por falta de comunicación sino por la soberbia».[16] Volvería sin duda Alfredo Pareja a su tumba si hoy mirara, en muchas obras, la copia siamesa, los esperpentos venidos del norte y la insolencia de dividir a la ciudad, con hierro y aluminio, con garajes y boutiques, de ría majestuosa y única. Menciona a Quito largamente. «El Panecillo [...] era como en sus días venerables y antiguos, un trompo con la punta hacia arriba, desde entonces se hacían sacrificios al sol y ahora el infierno».[17] La descripción que hace de Quito en «El conflicto del aire» (Parte 2 del Capítulo II) no puede ser más poética y hermosa. Escribe: «[...] ninguna de esas casas del sur está a nivel de otra; son muy individuales, muy solas, muy orgullosas de su accidentada pobreza, y se abajan y suben en desorden, con una desigualdad de chimeneas que mezcla en varios planos el humo, el aire y la luz».[18] Volvería también a donde reposa don Alfredo, si mirara el llamado Quito moderno, caótico, desigual, desordenado, invasor y ladrón, con cemento, automóviles y centros comerciales desafiantes, mal ubicados, restándoles los espacios destinados al hombre y a la naturaleza. ¡Pobres ciudades, tan amadas y odiadas!

Son reiterativas, oportunas y bellas las referencias al «aire», que en la novela se repiten muchas veces. El aire que trae las ilusiones, los sueños; el aire que igual se las lleva, igual que las frustraciones y los desamparos y fracasos. Los deseos y el desafío de volver a intentar. El aire cálido o frío recorriendo calles o colándose por celosías de caña guadua o desvencijadas ventanas conventuales.

Las reflexiones abundan y permitirían más páginas que las concedidas. Detengámonos nada más que en una: las que hace Pareja sobre la literatura ecuatoriana. «[...] Eso, eso que ustedes están oyendo es lo que todavía le falta a nuestra literatura: la polifonía [...] Todo lo humano para ser, siquiera a medias conocido, necesita de varios tonos».[19] Y, más adelante, advierte: «[...]

16. A. Pareja Diezcanseco, *El aire y los recuerdos*, p. 17.
17. *Ibíd.*, 153.
18. *Ibíd.*, p. 49.
19. *Ibíd.*, p. 34.

la novela realista de estos días, por fuerte, por magnifica que sea, puede ser una eyaculación de machos apresurados [...] Es la limitación del goce, la mutilación del placer estético».[20] Y creo que, acaso, don Alfredo Pareja, desde donde se halle, y, sin duda el mejor de los lugares será en la memoria colectiva de los ecuatorianos, seguirá tirándonos las orejas: «¡Les falta lenguajes, les faltan lenguajes!», me imagino yo que podría estar diciéndonos en este centenario de su nacimiento.

Y, si me permiten, una reflexión al margen en homenaje a don Alfredo Pareja, que está de cumpleaños: en este país envidiable, las guerras se acaban en cuatro días, las guerras con el Perú fueron mini-guerras, las peores matanzas duran horas o días, los asesinatos masivos, por monstruosos que hayan sido, se acaban pronto. Nadie pide más sangre a la sangre, mientras que en la nación hermana del norte van más de ciento cincuenta años matándose y en la otra hermana del sur ha sucedido lo mismo. Aquí nos morimos de otras cosas. ¡Hermoso país! ¿Cuándo aprenderemos a quererlo?

En *Los poderes omnímodos* salta a los comienzos de la era velasquista, alrededor de los años treinta; ésta duraría cuarenta años, y quizás hasta hoy los huesos del esquelético mandatario sigan moviéndose en su tumba, causando tempestades y embrutecimientos colectivos, destruyendo todo pensamiento organizado, todo sistema. Así es descrito Zaragata: «[...] feo, de grande boca dentuda, ojos bufónicos, enteco, y tenía un dedo inmenso, el índice de la derecha, que agitaba en el aire como un garrote».[21] Alarico es «una rueda, un molino, una trituradora, millones de palabras corriendo el corazón de la gente cándida».[22] Velasco-Zarataga es personaje en más de una obra de ficción ecuatoriana.

El desarrollo de este movimiento político –que recogió todos los vacíos de poder y de liderazgo, más de un desengaño acumulado, así como la «pérdida» parcial de territorio en 1942 (así, entre comillas, porque perdido estuvo siempre)– terminó con la revolución llamada «La Gloriosa», de mayo de 1944, con todo el país volcado hacia una enloquecida esperanza de redención.

Así como *El aire y los recuerdos* es una creación con singulares matices poéticos, *Los poderes omnímodos* demuestra una excepcional madurez narrati-

20. *Ibíd.*, p. 35.
21. A. Pareja Diezcanseco, *Los poderes omnímodos*, p. 16.
22. *Ibíd.*, p. 27.

va, el uso de múltiples recursos, un extraordinario vigor en la estructura de la obra. Se leen descripciones sorprendentes como el «Mutis de Felisa Recalde».[23] La sentimos más profunda, más rica, más maciza y completa, con variados recursos técnicos, como, por ejemplo, la forma de presentar unos diálogos vehementes en la Parte 8 del capítulo nombrado, o en la Parte 5 del capítulo IV, o al final de éste cuando reproduce textos de uno de los libros bíblicos. Obsérvese nada más cómo, al iniciar el capítulo IV relaciona al autor con el narrador y el personaje, o cuando Pareja se nombra a sí mismo más adelante, o en las numerosas ocasiones en que se dirige al lector. Impresiona la descripción del «éxodo» de la gente ante el avance de las tropas peruanas.

Ahora bien, a pesar de que las clasificaciones, de alguna forma necesarias, a veces confunden –sobre todo porque en literatura no hay límites ni líneas divisorias fijas–, pensamos que esas novelas son obras, además de históricas, con gran contenido político, e inclusive ideológico; no porque sostenga el desatino o la torpeza de que la narrativa o el arte son politizables o ideologizables, sino en el sentido de que todo escritor da su propia versión del mundo y de la vida. Porque las ideas o la política son parte de esa vida. Pareja cree que los procesos de cambio y las revoluciones llegan siempre, como parte del curso de las cosas. Las tres obras reflejan la trayectoria de las ideas políticas y de los afanes progresistas. Y eso es lo que hace Alfredo Pareja. Conste que ni siquiera he intentado hablar de realismo social, político o socialista. Efraín Subero comenta que Pareja piensa que el «realismo de la novela latinoamericana, debe ser un nuevo realismo [...], los problemas no vistos como partes aisladas, sino como un todo».[24] Son en suma, tres novelas de grandes contenidos, como las grandes novelas que nos han pintado épocas o han abarcado amplios períodos. Obras de hondos significados, proféticas, envueltas en diversidad de formas y continentes, propias de un maestro, pues –por lo menos a mi manera de ver– significados o significantes se entrelazan y se funden mucho más allá de lo que la simple lógica de las cosas puede sugerirnos.

Adicionalmente, cada una de las tres novelas está saturada de infinidad de citas, pensamientos, textos; salpicadas de datos históricos que sitúan al país en el mundo de la época, lo conectan; reflexiones filosóficas, sociales o polí-

23. *Ibíd.*, p. 63.
24. Efraín Subero, en *Alfredo Pareja Diezcanseco [1908-1993]: homenaje*, p. 20.

ticas. La erudición, la vastedad de conocimientos e informaciones, las incontables lecturas, los interminables temas conocidos, el interés por todo lo que sucede. Las referencias son siempre oportunas, cuando se debe hacerlas y en el lugar preciso. No abusa de ellas. Al contrario, están distribuidas con sabiduría y enriquecen el texto y al lector. Puede hablarse de una tendencia globalizadora abierta por parte de Pareja, una intención clara de «desenclaustrar» a la nación, y no a la manera de hoy, donde se globaliza lo que solamente conviene. Merecen destacarse las menciones a obras literarias, a poetas y escritores, donde no dejan de citarse a los nuestros y muy especialmente a los de su grupo, el de Guayaquil.

Los espacios donde las novelas se desarrollan se alternan entre Quito y Guayaquil. Los dos centralismos, los dos poderes muchas veces excluyentes de otras opciones, de mayor equilibrio nacional. Y aunque las obras se cuentan en espacios urbanos principalmente, Pareja, que nada deja suelto, encuentra oportunidad para recordarnos nuestros paisajes y rincones naturales, no solamente de los tropicales y marítimos, que le son propios, sino de los parajes andinos y de las selvas orientales.

## PERSONAJES. ESTRUCTURA

Como gran contador de historias, Alfredo Pareja es un auténtico creador de personajes. Y de personajes vivos, que se los puede sentir y tocar. No hay verdadera novela sin desarrollo de vidas. En todas sus obras, buena parte de la transfiguración que provoca ese conducirnos a otras latitudes y sensaciones, está condicionada a la fuerza de esas mujeres y esos hombres repartidos en sus páginas.

En las obras que comentamos, hundido Pareja en hechos históricos trascendentales para la vida de nuestro país –o para la lenta agonía de lo que pareció ser y no será–, en el tejido de los sucesos narrados y a través de la estructura de sus creaciones, supo dar existencia auténtica a una red admirable de personajes. Para pintar a un país, cuya principal rémora acaso sea la fragmentación, se requería un conjunto completo de seres de ficción que cubrieran todos los espacios y proyectaran sus destinos dentro de la desintegración horizontal y vertical que nos ha sido dada, y nos es lamentablemente característica. Si meditamos, además, en la complejidad de los episodios históricos enmarcados dentro de cada una de las obras de *Los nuevos años*, y

en el hecho de que cubran un cuarto de siglo, sin el peso de todos y cada uno de los personajes, sin su compañía y su empuje, sin la maestría del autor, la riqueza de los textos y el caudal imaginativo de la obra literaria de Pareja se hubieran visto limitados. Resaltan sobremanera los personajes femeninos, propios de escritores de espíritu sensible e intuitivo. Protesta por mayores espacios para la mujer y apoya su lucha, muy desigual en esas épocas. Relieva el idealismo y la rebeldía de la juventud. A Clara, la amante del pintor, pretendida por el vanidoso comandante Canelos, la llama «la hija del arco iris».

Puede afirmarse que toda la estructura social de esos años está dibujada. Las dos figuras representativas del poder y de la prepotencia están en el comandante Alfonso Canelos, un militar abusivo y altanero, y en un comerciante próspero llamado Froilán del Pozo. Ambos tienen mujeres hermosas y deseables: Clara, sin duda la presencia de mujer mejor lograda, y Lola, la esposa de del Pozo. El contrapunto se muestra en Pablo Canelos, hijo del comandante, amante de la literatura y con ideas propias que, en unión de intelectuales y artistas, cuestiona el sistema; o en mujeres de acción y de metas, como Juanita Rincón o Balbina Carrillo. Pablo Canelos podría ser una especie de alter ego del autor, de los tantos que a veces los escritores inventamos ante la necesidad de expresarlo todo; con un caudal interno de ideales, pasiones y delirios, crece lentamente hasta representar un papel fundamental en *Los poderes omnímodos.* No faltan los pequeños seres que desistieron y buscaron el camino del arribismo, al renunciar a los ideales originales del cambio. Clara tiene su historia propia, al convertirse en amante del pintor Salgado, que es desaparecido en la jungla oriental. Lola es amante de Ramiro, el poeta, empleado de su propio marido. El prostíbulo, que, debido a las circunstancias de la época, reunía historias, intrigas, secretos y confidencias, juega un rol fuerte con las llamadas «las tres Pardas»; era casi la otra casa, el bar, el club privado de hoy, a donde solamente se ingresa con membresía. El fin de Canelos, a causa de un infarto, en el mismo prostíbulo, es patético, como patéticos son sus momentos de soledad, viejo, vencido y despreciado, sin mujeres.

Amores, pasiones y deseos están presentes en toda la obra. Son los artistas y los escritores los más proclives a esos juegos interminables. A la infidelidad. Son las mujeres bellas, con maridos torpes o egoístas, las que buscan en la buhardilla, a la vuelta de un zaguán o en los estudios de los intelectuales, lo que les falta en los domicilios oficiales.

Resulta fuera de tono añadir más y más referencias a personajes. Simplemente hay que releer o leer a Pareja y redescubrir, no solamente su inmenso mundo, sino nuestras propias vidas y las historias que nos han acompañado en ese pequeño rincón del planeta.

No es admisible que dejemos de mencionar, acerca de este, uno de nuestros novelistas mayores, y muy particularmente en las tres novelas, la impresionante regularidad de su prosa, el equilibrio del texto, la forma de entrelazar lo contado, la maestría de decir, insertar y reflexionar sobre lo justo en el lugar preciso, la variedad de giros, la fuerza de los diálogos, las sorpresas si así queremos llamarlas, cuando se manifiesta en modos o formas distintos. Las novelas grandes son universos, pero son también estructuras, edificios, si cabe el término, donde todo debe estar en su sitio. No hay ni habrá reglas en este oficio. Ni planos. Ni mapas. Tampoco un GPS que nadie podrá patentar. O manuales de instrucción. Las normas las pone, en una y otra forma, el escritor, y es el efecto estético ante quien sigue las páginas una a una la única medida posible. No hay otras.

## COMENTARIOS FINALES

Dice Kundera en *La insoportable levedad del ser:* «La historia es igual de leve que una vida humana singular, insoportablemente leve, leve como una pluma, como el polvo que flota, que aquello que mañana ya no existirá».[25]

Dice Alfredo Pareja en *Las pequeñas estaturas:* «Los patriotas no creían en la catástrofe. Creían en el orden. Tenían dios propio, un demonio amainado, oloroso a lavanda, de sexo remilgado, y, para aliviarse de penas y acautelarse contra la duda, unos cumplían asiduamente con el santo sacramento de la comunión, y otros viajaban por todos los clubes nocturnos del mundo. Estas diversiones le daba una asepsia de embriaguez, como el agua jabonosa en el cuerpo, como las lonjas de tocino en el vientre».[26]

Esperemos mejores días en estos *nuevos años.* ✦

Fecha de recepción: 06 agosto 2008
Fecha de aceptación: 13 octubre 2008

25. Milán Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquest, 1989, p. 229.
26. A. Pareja Diezcanseco, *Las pequeñas estaturas*, p. 18.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Lecturas personales: reflexiones nada académicas sobre *Los poderes omnímodos*

LUCRECIA MALDONADO
Colegio Americano de Quito

**RESUMEN**

En el presente ensayo la autora reflexiona sobre varios aspectos de *Los poderes omnímodos*, de Alfredo Pareja Diezcanseco. Primero, el equilibrio entre las historias personales y la historia del país; más que de la vida del presidente Velasco Ibarra, parece ocuparse por reconstruir la memoria de una época de trágica importancia en el Ecuador, en el contexto de la historia mundial. Por otro lado, el personaje Pablo Canelos representa el arquetipo de una conciencia intelectual crítica, atenta, a veces incluso apegada al sentimiento, aunque padece de cierto desarraigo afectivo. En tercer lugar, los personajes femeninos por momentos parecen, otra vez, arquetipos; se destacan varios rasgos de Juanita Rincón: sus sentimientos casi siempre confusos respecto de sus relaciones y sus búsquedas afectivas, marcada por el parricidio y la orfandad materna temprana. Balbina Carrillo, construida a partir de valores femeninos tradicionales: afectuosa, sensible y sentimental, movida a complacer y a hacer feliz al hombre más allá de sus propias necesidades, pulsiones y deseos. Finalmente, en lo temático se reflexiona sobre el desencanto de los ideales revolucionarios frustrados. La novela puede considerarse una representación de cómo los ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX enfrentaban la historia y la vida intelectual, política y social de su tiempo.
PALABRAS CLAVE: Novela ecuatoriana, personajes mujeres, historia ecuatoriana, vida intelectual, compromiso político.

**SUMMARY**

In this essay, the author reflects upon various aspects of Alfredo Pareja Diezcanseco's book *Los poderes omnímodos*. Firstly, it analyzes the equilibrium between personal history and that of the nation; more than the life of President Velasco Ibarra, it seems to deal with recons-

tructing the memory of an age of tragic importance in Ecuador, within the context of world history. On the other hand, the character Pablo Canelos represents the model of a critical conscience, aware, sometimes in tune with feelings, others detached from them. Thirdly, the feminine characters, in certain moments, seem also to be models; various traits of Juanita Rincón are highlighted: her feelings regarding relationships are almost always confused and her search for affection is marked by parricide and early maternal orphanhood. Balbina Carrillo has been constructed from traditional feminine values: she is affectionate, sentimental, sensitive, moved to please and satisfy a man beyond any proper notion of needs, impulses and desires. Finally, there is a reflection on disenchantment regarding frustrated revolutionary ideals. The novel can be considered a representation of how Ecuadorians, in the first half of the 20th Century, faced history and the intellectual, social and political life of their age.
KEY WORDS: Ecuadorian novel, female characters, Ecuadorian history, intellectual life, Political commitment.

NO ES FÁCIL abordar un texto escrito hace tiempo ya, ese recorrido que pretende por una parte visitar la historia, y por otra, recorrer el alma de un personaje, juntando ambos caminos aunque a veces se empeñen en bifurcarse.

Al recorrer una vez más las páginas de la novela de Alfredo Pareja Diezcanseco, *Los poderes omnímodos* (Buenos Aires, 1964), se pueden ir descubriendo algunos aspectos que apelan al entendimiento y al sentimiento de los lectores más que otros. ¿Cuáles son esos aspectos o elementos de la obra que más motivan o impresionan con miras a reflexionar acerca de ellos?

Me atrevería a mencionar los siguientes:

- En primer lugar, el equilibrio entre las historias personales y la historia del país.
- La conciencia del personaje intelectual.
- Los personajes femeninos.
- El desencanto.

## UN EQUILIBRIO COMPLICADO

La novela *Los poderes omnímodos* sucede en un tiempo real fácilmente identificable por un lector versado en historia del Ecuador: mediados y últimos años de la década de los treinta del siglo XX; una década, como muchas otras, de gran inestabilidad y de necesidad de cambio dentro del contexto de la historia nacional. La vocación de historiador de Pareja Diezcanseco se hace evidente además porque cada cierto tiempo, de una u otra forma, nos fija las

'coordenadas' temporales acerca de lo que sucede en el mundo, sucesos que marcaron de una u otra forma la vida social, política e incluso cotidiana de aquellos años: la Guerra Civil Española, los avances de Hitler hacia los inicios de la que sería la Segunda Guerra Mundial, las tensiones internacionales entre movimientos políticos y filosóficos de diferente signo. Y en el ámbito de lo nacional, como se mencionó más arriba, los hechos de la inestable década de los años treinta, aparte del esbozo bien trazado de uno de los personajes más impactantes, típicos, representativos y quizá nefastos del siglo XX para nuestro país: el doctor José María Velasco Ibarra, llamado en el texto Alarico Zaragata.

¿Por qué el cambio de nombre, si todos los referentes históricos se mantienen intactos e incluso se los menciona con exactitud y precisión? La novela se publicó por primera vez en Buenos Aires, en 1964, y es muy posible que en aquel momento no se haya querido evidenciar el nombre del personaje, tal vez porque su presencia en la vida política nacional, más allá de los derrocamientos y los exilios, todavía era muy fuerte y notoria. Sin embargo, el nombre que se le asigna: Alarico Zaragata, no deja de mostrar una intención despectiva. ¿Alarico? ¿Vendrá de alharaca? Es un nombre que, sin ninguna clase de disimulo alude quizás a las características del personaje caricaturizado en él como alguien que, más allá de sus dotes oratorias o incluso histriónicas, en realidad habría podido ser perfectamente representado por el refrán «Mucho ruido y pocas nueces».

Pero no solamente eso, pues más allá de la alharaca, del ruido, de la presencia de un hombre innegablemente ilustrado, es la sombra del personaje la que se hace patente en la novela: su intemperancia, su habilidad política que, sin embargo, era una habilidad relativa; pues es inolvidable el anecdotario de cinco triunfos en elecciones y cuatro derrocamientos vergonzantes. Sus oscuras alianzas. Su errática, o más bien su impredecible conducta en lo que a relaciones personales se refiere. Su indefinición ideológica. Su indudable carisma, pero siempre teñido de una cierta sordidez no exenta de tintes burlones y descalificadores:

> Y le contaron que el doctor Alarico había sido en su juventud un hombre tímido, con vocación de fraile, y que, después de un viaje a los Estados Unidos, resolvió que esa profesión no convenía a los propósitos de su retórica, por lo cual ahorcó, *in ejaculatio precox*, los hábitos que no llegó a vestir. Habíase dedicado a las matemáticas, con el objeto de emular al tirano García Moreno; y, por fin, fracasado en el empeño, pues los números no

> sentían por él ningún afecto, a las ciencias jurídicas, en las que destacó. El jefe de Pablo, propietario de la Botica Alemana, antizaragatista de tuerca y tornillo, le explicó cómo la timidez de Zaragata se trocó en agresividad, una vez que salió de los apuros de su primer discurso público –antes hacíalos frente al espejo–, fenómeno, aseguró, muy frecuente en ciertos tipos psicológicos.[1]

Es en este marco temporal real en donde se desenvuelve la novela de Pareja Diezcanseco. Quizás el personaje histórico, cuyo rostro nunca vemos 'de frente', por así decirlo, en la novela, sea la más adecuada representación de esos 'poderes omnímodos' a los que alude el título. Poderes como tentáculos que se van enredando y desenredando para salvaguardar los intereses más protervos y espurios de un país marcado por las diferencias más abismales.

Hay momentos en que los episodios que componen la historia de la novela remiten a una especie de anecdotario, me atrevería a pensar como vivido y experimentado por el mismo autor:

> Ahora está acompañado. Están allí, en la misma habitación, Rigoberto Ortiz, Adolfo Simonds, Pareja, Bolívar Flor, Eugenio de Janón, Tomás Valdivieso, Alfredo Vera, Agustín Vera Loor... Se han puesto a salvo los otros. Un cuarto vecino también se ha llenado, como éste, de presos políticos. Las camas, llevadas por parientes o amigos, se hallan en tal modo juntas que es necesario subir y bajar de ellas por los extremos de los pies.[2]
>
> Así fue nuevamente Gallegos el nódulo, la voz, el centro del renovado entusiasmo del grupo de Guayaquil. Por no comprometer a Briceño, no se reunían ya en la librería, sino en la bohardilla [sic] de Joaquín, las tardes de los sábados. Sin embargo, la disposición ferina de don Fede habíase apaciguado: pasádole el susto, no persiguió a más intelectuales, aunque, eso sí, no concedía aún amnistía para los que se hallaban en Galápagos o en el exilio, porque el doctor Kune, muy sabiamente, hízole comprender que, de otro modo, no habría de justificar los sucesos del 28 de noviembre.[3]

---

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Los poderes omnímodos*, Quito, El Conejo, Colección Grandes novelas ecuatorianas, los últimos 30 años, 1983, p. 16. Todas las citas corresponden a esta edición.
2. *Ibíd.*, p. 82.
3. *Ibíd.*, p. 89.

Por otro lado, los nombres y referencias a personajes reales de la vida política, intelectual y cultural de Quito y Guayaquil también sitúan al texto y sus intenciones en momentos clave de la historia nacional.

Este es el contexto en el que se desenvuelve una parte de la vida de Pablo Canelos, un personaje que por momentos se figura un heterónimo o un alter ego del mismo Pareja, aunque utilice algunos distractores (mencionar a un tal 'Pareja', como al acaso, en ciertos momentos o como parte de ciertas reuniones y encuentros) que no alcanzan a encubrir la intención de que sea Canelos quien exprese por su boca los anhelos, frustraciones, desencantos e intenciones y vivencias del autor del libro.

Si bien, como en muchísimas novelas de corte histórico, en *Los poderes omnímodos* se pretende buscar (y encontrar) ese complicado equilibrio entre la historia real reseñada en hechos sucedidos y personajes de carne y hueso, al leer este texto, a pesar del trazo exacto y vigoroso del personaje, por momentos se figura que Pablo Canelos y su historia personal no son más que una pequeña ancla que pretende movilizar el texto hacia el campo de la ficción, cuando lo que realmente interesa, a quien escribe la novela, es reseñar una época, unos sucesos y la huella de las impresiones que dejaron en las almas del escritor y sus allegados y congéneres. La vida personal de Pablo Canelos, sobre todo sus relaciones amorosas y sus crisis afectivas entre las mujeres que lo aman, lo desaman, lo acompañan o no, no es un elemento, dentro del relato, tan fuerte como la vida del país, ni todos y cada uno de los referentes de su historia intelectual y política. Sin desmerecer el dibujo del personaje, ni su presencia como protagonista de una historia personal que se combina con una visión particular de una historia real, por momentos se siente que a través del 'pretexto' de una parte de la historia personal de Pablo Canelos se muestra y se vislumbra la historia de los poderes omnímodos que están en otra parte.

Y aunque las comparaciones siempre son odiosas, se puede pensar, por ejemplo, en dos novelas de referente histórico, como *Los miserables* o *Las cruces sobre el agua*, para citar textos un poco dispares, en donde, más allá de los sucesos históricos y los referentes reales, las historias de sus personajes (llámese Jean Valjean, Cosete, Marius, Alfredo Baldeón, Leonor o Alfonso Cortés) son vigorosos retratos no solamente de seres en un contexto histórico determinado sino, sobre todo, retratos de seres humanos complejos que llevan de la mano su naturaleza y su condición más allá de su presencia y su ideología en una determinada época.

Sin embargo, es muy posible que este hecho no se constituya en un demérito de la novela. Aparentemente la intención del autor no era la de construir la historia de la vida de un personaje, sino la de reconstruir la memoria de una época revestida de una trágica importancia para la vida del país, y su presencia en el contexto de la historia mundial de aquellos tiempos.

Entonces, se produce un desequilibrio entre la importancia o el peso específico que la historia del país y del mundo pueden mantener en relación a la importancia o el peso especifico de la historia del personaje y la presencia de la ficción dentro del conjunto de acciones y episodios de la novela.

Es posible mencionar que esto no tiene mucho que ver incluso con la extensión de ciertos pasajes, sino con el tono y el tratamiento de las dos vertientes narrativas de esta novela: por un lado la vida del país, la historia del mundo, y por otro la peripecia personal de Pablo Canelos durante este período de tiempo real y fácilmente identificable.

## LA CONCIENCIA DEL PERSONAJE INTELECTUAL

Pablo Canelos es el héroe de la novela *Los poderes omnímodos*, que también se prefigura en novelas anteriores como *La advertencia* (1956). Su caracterización nos habla de un joven instruido, amigo de intelectuales, con pretensiones de escritor que nunca sabemos si llegan o no a materializarse, con muchas lecturas, sobre todo de temas literarios, políticos y filosóficos. Pablo Canelos es un hombre sensible e inteligente, atractivo para las mujeres, pero propenso a los conflictos amorosos, más por su propia naturaleza dubitativa antes que por alguna tendencia a relacionarse con mujeres conflictivas. Por otro lado, los intereses de Pablo, como un buen representante de la conflictiva época que le toca vivir –a más de ser un típico personaje masculino– están situados en el ámbito exterior más que en el interior: le interesa la historia, la política, los procesos que se viven en el país y en el mundo, el desarrollo de la literatura nacional y extranjera y el conocimiento de las ciencias sociales.

Aunque Pablo Canelos no llega a intervenir directamente en los procesos políticos del país, existen algunos rasgos distintivos del personaje que nos conducen a inferir a qué van sus intereses y aficiones: Pablo Canelos termina trabajando en una librería, lo cual lo lleva a trabar amistad con gente por lo menos aficionada a la lectura, amén de escritores e intelectuales con-

notados y conocidos dentro del país, o por lo menos dentro de sus dos ciudades más grandes e importantes: Quito y Guayaquil. El trabajo de Pablo se nos sugiere poco estable, además, por su condición de vivir solo no necesita mucho de un trabajo que dé estabilidad a su vida. Por otro lado, Pablo Canelos dispone de tiempo y deseos de participar en la vida política, aunque nunca llega a postularse como candidato ni a intervenir sino colateralmente, no solo en los procesos electorales sino también en los conflictos y confrontaciones que terminan por llevarlo a la cárcel en un determinado momento de la historia. Tal vez la presencia de Pablo Canelos, dentro de esta novela, a pesar de ser el héroe, protagonista o personaje principal, no se vea tan dibujada porque es también personaje de otras novelas; entonces en *Los poderes omnímodos* vive solamente una parte de su peripecia existencial.

Sin embargo, y más allá de todo, Pablo Canelos representa, casi a manera de arquetipo, al intelectual que tiene un cierto compromiso con los procesos de su país y del mundo. Es el intelectual que no se abstrae de la realidad circundante para absorberse en cuestionamientos filosóficos acerca del ser y el sentido de la vida *per se*, sino que más allá de eso bucea también en la historia y sus avances, en los procesos de cambio y en la vida política para nutrir su experiencia vital.

Se puede decir que las búsquedas personales de Pablo Canelos no se anclan en su intimidad o en su propia reflexión filosófica, sino que se encaminan hacia unas inquisiciones más 'globales', por usar un término actual, que abarcan la incursión en las relaciones amorosas tanto como la amistad, con sencillas gentes del pueblo que viven sus particulares peripecias al vaivén de los procesos políticos y sociales y se ven más o menos afectados por ellos, y por otro lado también la peripecia personal de Pablo se nutre de la política local, su observación de los procesos históricos mundiales y sus relaciones amistosas con los políticos, escritores e intelectuales de la época:

> A partir de las seis, cuando restaba solo una pequeña puerta abierta para el paso de una persona, llegaban amigos a tertuliar: José de la Cuadra, con su aire burlonamente académico; Enrique Gil Gilbert, a quien, por cariño y su color moreno, llamaban «la mona Gil»; Demetrio Aguilera Malta, «Dimitrich» a ratos, y en otros, «Don Goyo», protagonista de unos versos cantados por él a un legendario montuvio, don Goyito Quimí, héroe vivo de los manglares y poco después de una magnífica novela suya del mismo nombre; el propietario Briceño, que no escribía nada, pero leía bien, el «ñaño» Humberto Mata, con su poema «Correo» bajo el brazo; Pareja

> Diezcanseco; el «capitán» Julio Martínez, infatigable discutidor en pro del materialismo dialéctico; el arqueólogo Carlos Zevallos Menéndez, con su fuerte aire soñador de Lincoln; los pintores Antonio Bellolio, Alfredo Palacio y Galo Galerio; y casi todos los días, Joaquín Gallegos Lara, a la jineta sobre las espaldas de un muchacho, colgando las piernas paralíticas, y acomodándose luego, como un acróbata, tensos los músculos del cuello, hinchado el ancho tórax [...][4]

Pablo, por otro lado, es un típico personaje masculino desde una visión de la primera mitad del siglo XX. Sensible y en mucho apasionado, lo manifiesta más bien en gestos controlados, la misma novela da cuenta de sus sentimientos a través de la descripción, ya sea por medio de algún narrador omnisciente, como también a través de Pablo constituido en narrador protagonista de algunos de los episodios del texto.

Sin embargo, Pablo Canelos sigue el estereotipo del hombre controlado que solamente se abandona en determinados momentos y situaciones límite (cuando Balbina desaparece definitivamente, por ejemplo):

> Hoy me atreví a entrar en mi casa. Contuve la respiración por no hacer ruido y no abrí las ventanas, porque, si estuviera allí, se me iría con la luz. ¡Ay, pero no estaba! No estaba en sus ropas ni en sus trebejos de cocina. Lloré a gritos, junto a las paredes, golpeándolas.[5]

A pesar de su clara sensibilidad, con frecuencia Pablo intenta matizar sus sentimientos con razonamientos e ideas, observar la realidad lacerante experimentando el dolor o la impresión que le puede causar, pero también matizándola con su razón y su observación intelectual de la vida y el mundo.

Al ser un hombre de su tiempo, Pablo tiene unas claras ideas y tendencias de tipo filosófico, intelectual y sobre todo político y social, y es a través de esos filtros cómo observa la realidad, la evalúa, la mira, la siente, y cómo por otro lado esta observación unida a sus propias conclusiones le permite tomar acciones respecto de lo que sucederá.

Pablo Canelos, al ser un personaje de clase media intelectual, que no se sitúa entre los más pobres, tampoco entre los más ricos, y que a pesar de sus amistades y sus cercanías no pertenece a la clase dirigente del país, puede

4. *Ibíd.*, p. 31.
5. *Ibíd.*, p. 251.

hacer gala de una visión lúcida y competente respecto de la historia y la realidad del medio, puede emitir juicios de valor contundentes también respecto de las situaciones tensas e incorrectas que se viven, respecto, por ejemplo, de la corrupción, la inestabilidad y las componendas políticas que nuestro país ha experimentado a lo largo de su historia.

Es posible que Pablo Canelos, a más de reunir las ideas, opiniones y sentimientos de su creador, también sea la representación de una clase media intelectual que en aquel entonces comenzaba a surgir en nuestro país y que se nutría por igual de lecturas y conocimientos que fortalecían su intelecto, pero que por otra parte estaban anclándose y echando raíces en una realidad que se tenía que transformar, aunque el camino fuera mucho más escabroso de lo que aparentaba.

La vida interior, las ideas y los pensamientos de Canelos ante la realidad circundante y respecto de la vida social, política e institucional de su tiempo pueden incluso recordar a algunos de los personajes de Thomas Mann, a quien Alfredo Pareja admiraba profundamente y sobre quien escribió el ensayo *El nuevo humanismo de Thomas Mann* (1956).

Pablo Canelos conduce, entonces, la novela, no solamente como el protagonista, sino como la representación arquetípica de una conciencia intelectual observadora, crítica, preocupada y en ocasiones incluso apegada al sentimiento. Pablo no solamente reflexiona ni critica, sino que además actúa en consecuencia, desplazándose, por ejemplo, a Quito en el momento en que se hace necesaria su presencia para apoyar su ideología, aunque sea desde las barras del Congreso. De igual manera, acompaña a los líderes de las tendencias progresistas y revive hechos históricos importantes desde un ambiente que podríamos llamar 'de casa adentro', y que de seguro tiene hondas raíces en las vivencias y experiencias personales de su creador.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS

Todas las mujeres de la novela *Los poderes omnímodos* están relacionadas afectivamente con Pablo Canelos. Se puede decir que de alguna manera las mujeres que se le acercan representan diferentes tipos y actitudes femeninas, quizás a nivel de arquetipos.

Pablo Canelos es un personaje cuya vida se desenvuelve en soledad y también en una suerte de desarraigo afectivo. Aunque se sugiere una cierta

tendencia o capacidad para la amistad, tiende a ser una persona más bien solitaria y sus amistades siempre se encuentran relacionadas con las coyunturas intelectuales, sociales y políticas del país.

Algo similar ocurre en sus búsquedas afectivas. Las mujeres que aparecen en su vida dan la impresión de no 'alcanzar' a llenar los vacíos existenciales y afectivos del personaje, o al menos a no hacerlo a largo plazo; pero no se trata tanto de una falla de ellas, cuanto de una actitud del personaje que sigue estando en constante búsqueda de referentes de todo tipo, más que nada en el aspecto afectivo, en donde sus exigencias, requerimientos, y más que nada la sugerencia de una cierta incapacidad de amar, de darse, de aceptar y recibir lo mantienen constantemente en duda respecto de sus relaciones con mujeres.

En esta novela, y por la vida de Pablo Canelos, desfilan unos cuantos personajes femeninos. Una relación, tal vez más esbozada o trabajada en algún texto anterior, desconocida para quien escribe estas líneas, es la que se menciona en el inicio de este libro: los amores con María Luz Garaicoa; más tarde trabará conocimiento con Juanita Rincón, personaje cuyo pasado esconde una grave desgracia íntima, pues asesina a su padre por defender a su madre y defenderse ella misma, hecho que, además, sucede durante la «Guerra de los Cuatro Días». La particular peripecia vital de Juanita Rincón la lleva a ejercer su trabajo de peluquera y manicurista hasta llegar a la casa de otro personaje femenino bastante curioso y llamativo que es Dolores, o Lola, como le gusta hacerse llamar por sus más íntimos. Mientras tanto, Pablo traba relación y conocimiento con Felisa Recalde, un personaje con ciertos tintes oscuros y sórdidos, que incluso puede resultar levemente ridículo en el contexto de la historia. Otro personaje femenino, que llega a tentar algún tipo de relación con Pablo es Carmen; una mujer de origen alemán que, aparentemente, tiene ideas revolucionarias y propuestas de cambio, pero que con frecuencia sucumbe ante la fuerza de sus propios prejuicios imbatibles o de su particular sectarismo. El personaje femenino con el que Pablo Canelos termina estableciendo quizá la relación más estable y duradera durante este relato, y que habla de un amor no solamente esbozado o anclado en el deseo, la atracción o una amistad con visos de romance, es Balbina Carrillo.

Cada uno de estos personajes femeninos maneja cierto conjunto de rasgos que los homologan o los diferencian entre sí.

La ruptura con María Luz Garaicoa es uno de los hechos iniciales de *Los poderes omnímodos.* Se sugiere cierta conmoción emocional en Pablo al

tener que terminar la relación; pero, por otro lado, lo hace porque ha empezado a entusiasmarse con Juanita y a sentirse más cercano a ella que a esta antigua relación. La ruptura se plantea en estos términos:

> Dos o tres días después de su regreso a Guayaquil, vio a María Luz. Había vuelto aparentemente a encontrarla, como en las aventuras cercanas y, sin embargo, inexplicablemente remotas, de la dorada bohemia del doctor Pereda. ¿Era la misma María Luz, bondadosa, de cuerpo dúctil, enamorada de las contingencias inasibles? ¿Era la misma de los misterios embriagadores? ¡No! El embriagador de él, de ella y de todas las semejanzas con la dulzura había sido Santiago Pereda. Faltaba él; estaba roto el encantamiento. Faltaban las palabras que llenaban el departamento azul; ya nada podía ser como antes: ni su cuerpo, ni su voz, ni el olor de su piel. Propiamente, ella no existía más, aunque allí se encontraba, esperándolo, desprovista de su significado, sin consistencia [...] María Luz era la corporeidad despojada de los misterios nocturnos; Juanita, una criatura del aire. Tal vez la amaba aún, aunque no le era ya permitido extraer de ella todo el placer que antes le diera y que ahora se afanaba en procurarle con sumisión. Los encuentros, pues, fueron difíciles, no por las explicaciones, sino por los silencios. Hasta que ella comprendió, y empezó a exigir, convirtiéndose poco a poco en hembra rabiosa, esclava de cólera contenida, que blandía el llanto y la queja con la vulgaridad de la impotencia. Pablo sabía que de nada podía acusarla, pero sintió arder con más vigor su pasión por Juanita.[6]

El turbio y doloroso pasado de Juanita la convierte en un ser vulnerable y ansioso de afecto, pero al mismo tiempo confundida entre sus afanes afectivos y su necesidad de comprender la vida, el mundo e insertarse en ellos:

> Una vez, durante la noche, el padre, el capitán retirado Manuel Rincón, borrachín de conducta escabrosa, los sorprendió [a Juanita con un novio ya mayor]. Rabioso como un perro, se lanzó sobre ella, le desgarró la camisa de organdí, la vio corriendo desnuda, como una luz entre la sombra de las galerías, persiguióla él con los sentidos extraviados, intervino la madre, doña Emilia, a la que el capitán, turbado cada vez más por la desnudez y el aguardiente, empezó a golpear; y entonces, la niña de senos temblorosos, viendo a doña Emilia que se retorcía y gemía bajo los puntapiés, regresó a defenderla, armada en su enajenación con una vieja escopeta de cacería: quiso tan solo amedrentar a esa figura de perro agazapado y saltador, que era su propio padre, pero que ella contemplaba como

6. *Ibíd.*, pp. 35-36.

> una figura inhumana de fauces húmedas y rojas, bamboleantemente caminando hacia su desnudez, y el arma se disparó por sí misma, acaso en un movimiento involuntario de la mano, llevada la otra por el pudor al sexo. De esta manera el capitán perdió la vida.[7]

El personaje de Juanita queda así marcado por el parricidio, aparentemente involuntario, pero determinante en su formación y desarrollo posterior, aunque durante la novela rara vez se vuelva a este episodio.

Como muchas mujeres (y hombres) de la época, Juanita puede sentir también el deslumbramiento ocasionado por la labia y el verbo hábiles, histriónicos y desenfrenados de Alarico Zaragata. Llega a pensar, con la proverbial ingenuidad del ecuatoriano, y más de aquellos tiempos, que las palabras encendidas del personaje pueden encerrar en sí mismas una visión de futuro y una promesa de cambio y mejoría.

Pero a la orfandad paterna por parricidio 'accidental' se suma la orfandad materna por causas naturales en plena juventud. Quizá la vida de Juanita, por estos motivos, se convierta en una constante búsqueda de referentes paternos y maternos, como cuando se siente deslumbrada por ciertas acciones de Alarico Zaragata, como lo demuestra en una carta a Pablo:

> Pero quiero contarte, antes que nada, algo formidable. El doctor Alarico Zaragata, con un colombiano, profesor y todo lo demás, que se llama Osorio, han inventado la Escuela Activa. ¡Figúrate! Ya se ha hecho un ensayo en Conocoto y otro en Calacalí, pero un cura predicó que eso era cosa del comunismo, porque niños y niñas de menos de doce años han hecho unas casitas lindas, que parecían de muñecas, de metro y medio de altura, y el cura éste dijo que se meten allí, no a jugar, sino para cosas inmorales de procreación por orden superior del doctor Alarico. Lo gracioso de todo es que el ministro de gobierno, que estaba en la luna sobre el proyecto zaragatista, se lo creyó y mandó a hacer una investigación. El doctor Alarico se puso furioso, verdaderamente furioso, y el ministro amaneció con la renuncia aceptada, una renuncia, desde luego, que nunca pensó en presentar. Pero así es de genial el doctor.[8]

Debido a su situación de orfandad, pues la madre muere poco tiempo después que el padre, por causas naturales, además, Juanita tiene que traba-

7. *Ibíd.*, p. 13.
8. *Ibíd.*, pp. 52-53.

jar en una peluquería, en donde traba conocimiento con algunos personajes interesantes, entre ellos Dolores, a quien nos referiremos más tarde.

Los sentimientos de Juanita son casi siempre confusos respecto de sus relaciones y sus búsquedas afectivas personales. Idealiza a Pablo, lo desea, pero también se fija en otros personajes, y no le importa, por ejemplo, encontrarse en una de las peores refriegas políticas de Quito para ejercer el arte de la seducción, lo que finalmente puede conducirla a situaciones muy dolorosas y de mucho remordimiento posterior:

> La batalla se encendió por toda la ciudad. Juanita se apresuró por las calles altas y vecinas al Pichincha, hacia el norte ahora, hasta que vio, como una salvación, la entrada al Pasaje Miranda, donde se refugió, echada en el piso de piedra, temblando como un animalito, y en eso entraron varios soldados que gritaban contra el gobierno y un joven, el «guambra» Zambrano, hijo del ministro socialista que había renunciado días antes, y todos ellos se apostaron en un ángulo, donde emplazaron una ametralladora y comenzaron a tirar contra algo que ella no podía ver [...] serpeó el cuerpo, cuidando de no incorporarse, deslizándose hacia los peones de la ametralladora, porque creía que junto a ellos encontraría seguridad, allí, tras los pilares y la pared de mampostería, y entonces el «guambra» Zambrano le gritó «¡¡Lárgate de aquí, muchacha! ¡Lárgate, muchacha tonta!», y ella le vio el rostro juvenil, casi de niño, sonrosado como el de los ángeles de la Capilla del Sagrario, un rostro del que salía para ella una mirada tierna, un poco temblorosa tal vez, y no quiso retirarse, no obedeció, sino que con una sonrisa pálida le respondió: «No quiero irme, aquí estoy bien»; y él otra vez, con una voz que quería mandar, pero que articulaba blandamente, la conminó así: «¡Fuera de aquí, carajo!», y a ella le gustó, y a ella le gustó que le dijese eso y se puso a reír, se rió mucho más de lo debido, mucho más de lo que convenía a las circunstancias, y luego, sin saber por qué, no se preguntó por qué, acaso debido a ese rostro encantador y húmedo se levantó, y estaba muy hermosa erguida, las narices dilatadas y los cabellos flameantes, echada hacia atrás, de manera que sus senos apuntaban bajo la ceñida blusa de lana, también por un movimiento que hizo para exclamar, como si cantar con notas agudas, «¡muera el gobierno!», y ya en ese preciso instante tocaba casi con sus brazos extendidos al valiente muchacho que la esperaba con un enorme fusil en la mano, pero él se dio vuelta súbitamente, por algo que pasaba en la calle, y empezó a disparar, para tornar luego a ella por un segundo, ladeando la cabeza, ahora con una sonrisa luminosa, que duró apenas un tiempo brevísimo, una sonrisa que entró y salió de su rostro instantáneamente, reemplazada en el acto, borrada con una mueca, y por una estrella roja que le saltó en la frente haciendo que su cabeza, en el momento en que pare-

> cía venir alegremente hacia ella, se inclinara y dejase escapar un quejido bronco, algo extrañamente ruidoso, como un zumbido interior, y nada más, sino que se dobló y cayó [...] Horas más tarde, Juanita llegó a su casa. Presa de pánico, abrazó a sus hermanos, Manuel Alberto y Pedro, sorprendida de encontrarlos vivos. Tenía los ojos secos, pero hinchados.[9]

Su poder seductor no la pierde solo a ella, sino a otras personas. Juanita se encuentra siempre confundida respecto de sus afectos. Quiere a Pablo, pero puede seducir a otros hombres, y además se insinúa algún tipo de relación entre Juanita y doña Lola, su clienta de la peluquería. Siguiendo los cánones morales de la época, el texto ridiculiza un poco, sataniza levemente y censura, en últimas, la actitud de doña Lola, quien a su vez es presentada como un ser inescrupuloso y oportunista.

> La casa de doña Lola del Pozo, cuarentona en todo su esplendor, aunque de cogote ya ligeramente inflado, pero de formas generales todavía incitantes, era una casa suntuosa. Eso le pareció a Juanita Rincón, la primera vez que doña Lola la invitó a tomar el té, casi como premio a un complicadísimo peinado en el lateral izquierdo en forma de diadema abatida por el amor.[10]

La presentación de Lola, sin embargo, a pesar de una manifiesta desaprobación de sus acciones y su personalidad o su ética, puede ser un personaje visto incluso o presentado, con cierta ternura:

> Doña Lola se defendía bravamente de la edad. Había sido muy bella. Había sabido casarse con un millonario. Había aprendido su poco de francés. Y con ello, a tener sus amantes pasando elegantemente por encima del escándalo, que más que escándalo era envidia de menos afortunadas. Tuvo la suerte de enviudar más o menos a tiempo. Entre sus generosidades de amoríos, se cuenta la de haber hecho la carrera del joven Ramiro Alomía, a quien recogió de un humilde empleo, porque hacía versos y tenía disposiciones masculinas innatas para los juegos amorosos. Este Alomía, en cuanto mejoró de vivir, la traicionó, al tomar como mujer legítima a una de las mejores amigas de su protectora. Cosa común y corriente, después de todo. Alomía, joven de extrema izquierda en 1925, llegó por sus propios méritos, en estos días maduros de doña Lola, a ser un influ-

9. *Ibíd.*, pp. 78-79.
10. *Ibíd.*, p. 57.

> yente miembro del partido del orden, como los conservadores llamaban al suyo.[11]

La insinuación de una atracción de doña Lola por Juanita, si bien leve, no deja de tener tintes de censura, quizá no tanto producto de una falta de apertura sino de una actitud general del espíritu de la época.

> Y doña Lola se dio a explicaciones de que era una tontería no agradecer ni gozar los ofrecimientos. ¿El amor? Es la única cosa, realmente la única, muchacha, que sostiene la lucha contra la resignación, pero siempre que se lo busque constantemente y solo se lo encuentre por instantes fugaces [...] Así, sin fidelidad, sin ninguna estupidez, te digo, Juanita, que te quiero, te quiero mucho esta noche. No me respondas que estoy borracha, sino que es bueno, muy bueno, ay, beber para el amor. Tócame. Te he besado antes, ¿recuerdas? Quiero volver a hacerlo. Verás cómo la felicidad que recibiré de ti volverá a ti, en una forma tan penetrante, que nunca habrás sentido en la torpeza egoísta de los hombres. Yo he tenido felicidad solo en los días de fiesta. Ando tras ellos, ¿sabes? Hoy es domingo, Juanita, y tú y yo somos la fiesta.[12]

Y la relación entre las dos mujeres se consuma en un viaje a Salinas, pero Juanita se queda con una impresión de asco y sordidez que la conduce a buscar nuevamente a Pablo, solamente como un recurso de expiación y confesión de su angustia:

> Cuidadosamente, colocó las prendas regaladas por doña Lola, una por una, en la cama de su cuarto de hotel, para que ella pudiera verlas del primer vistazo. Guardó las propias en el maletín. Tenía abierta la ventana sobre la mar, que aún no recogía plenamente la luz. No le importaba mucho hacer ruido al andar, porque doña Lola, en la alcoba vecina, estaría profundamente ahíta y borracha.[13]
>
> Quería ser castigada. Era su profunda tendencia, que afloraba ya en toda la actitud del cuerpo recogido, listo a la destrucción. Pablo le preguntaba con ansiedad qué habíale ocurrido. Ella no respondía; solo quería someterse a la sanción, ajustarse a ella, supeditarse, desaparecer en la trampa de la culpa.
>
> –¿Qué hiciste? –volvió a inquirir Pablo.

11. *Ibíd.*, p. 58.
12. *Ibíd.*, p. 181.
13. *Ibíd.*, p. 182.

–Nada. Yo no he hecho nada. Me hicieron.
–¿Qué te hicieron, Juanita?
–Tuve asco.
–¿De qué? ¿Es eso todo lo que puedes decirme?
–¿No te parece bastante?
Pablo se estrujaba una mano con otra. Juanita esperaba, anticipadamente sometida a la dureza que rogaba.
–¡Habla, por favor!
Juanita alzó los ojos esperanzada. Necesitaba ver la cólera en él. Necesitaba ver la cólera en él, aunque temblaba ante la posibilidad de ahora como ante la posibilidad de siempre, apenas entrevista, pero solicitada desde su pequeña vida de fantasmas, cuando soñaba, niña aún, en tener como la madre el vientre hinchado.[14]

Los conflictos de Juanita, sus caóticas relaciones siempre teñidas de insatisfacción, su angustia velada y su sentimiento de culpa por el parricidio la perseguirán a lo largo de toda la historia. Eventualmente tendrá reencuentros con Pablo y en esos reencuentros se evidenciarán afectos y recuerdos, pero sus propias ataduras interiores le impedirán llegar a tener relaciones satisfactorias y profundas, por lo menos en esta novela:

Se despidieron tristemente. Ella le dijo:
–Ya lo ves, no tengo remedio. No me culpes demasiado. Quise que me salvaras.
Tres días más tarde, Juanita regresó a Quito. En la estación del ferrocarril, apenas se rozaron los labios para decirse adiós.
–Por lo menos –estas fueron las últimas palabras de Juanita, en el momento de embarcar– he ganado algo. ¿No es cierto que he ganado un amigo? Por lo demás, estoy resignada. De muchos otros asuntos puede ocuparse una mujer como yo. Hacer el amor no es lo mismo que amar. ¿Entiendes lo que te digo, Pablo?[15]

Luego Juanita regresará a buscar a Pablo, pero ya en términos diferentes a los que su relación se había planteado en líneas y capítulos anteriores.

Felisa Recalde es otro de los personajes femeninos presentes en la novela de Alfredo Pareja Diezcanseco. Un personaje que, sin ser desagradable, no alcanza las cotas de sinceridad e intensidad, por ejemplo, de Juanita

14. *Ibíd.*, p. 183.
15. *Ibíd.*, p. 184.

Rincón o de Balbina Carrillo, de quien hablaremos a continuación.

Felisa es un personaje que, sin ser sórdido, tiene ciertos rasgos de oscuridad e incluso de comicidad por sus actitudes ante los avatares de su existencia. Mantiene extrañas relaciones con algunos parientes e incluso no queda claro si estuvo o no involucrada en el asesinato de uno de sus 'primos':

> Tres días después, Felisa Recalde fue juzgada por un comisario y encarcelada, díjose que por haber sido descubierta como agente confidencial de Zaragata. Pablo fue a visitarla. Hacíalo día por medio, a las doce, provisto de un permiso de las autoridades, obtenido por Briceño, al que había tenido que confesar sus relaciones con la prisionera. Felisa le juraba entre lágrimas que era inocente, víctima de una bajeza, de la venganza de un hombre desdeñado. Decía Pablo que sí, pero no la creía.[16]
> Como quiera que fuese, la libertad fue celebrada en íntima jarana. Naturalmente, Pablo asistió, y los dos se dijeron que todo había pasado y que era menester olvidar penas y vergüenzas. Se dijeron eso y mucho más, pero nada fue verdadero. Cuando él la vio esa noche de fiesta tan descocada, sintió otra vez que su inclinación carnal desvanecíase del todo como una chispa en el agua. Y no exactamente por causa de su conducta de hembra suelta y ansiosa durante el baile, porque eso ya lo sabía y venía soportándolo, sino más bien debido a la ligereza con que pasara de la pesadumbre a la frivolidad. Como quiera que haya sido, fue lo cierto que la comunicación corpórea dejó de existir entre ellos.
> Esa misma noche, Pablo resolvió terminar con tan peligrosas relaciones: se dijo que, además, era una soplona.[17]

Otros personajes femeninos aparecen en el texto, por ejemplo Carmen Gottsched, hija de un alemán, una mujer 'revolucionaria', implacable en sus opiniones y su manera de ver la vida y el mundo, tal vez incluso alguien cínica y desprovista de la gracia femenina y el sentimiento para juzgar la vida con más benevolencia. También Carmen tiene alguna relación de tipo afectivo con Pablo.

Sin embargo, el personaje femenino que finalmente logra establecer una relación de pareja seria y duradera con Pablo Canelos es Balbina Carrillo. Es una muchacha mulata, virgen, de escasa educación y modales sencillos, hija o sobrina de uno de los amigos de la política de Pablo. Aunque la unión entre

16. *Ibíd.*, pp. 63-64.
17. *Ibíd.*, p. 64.

los dos personajes se hace de hecho, es innegable que, tal vez por la época en que fuera escrita la novela, Balbina representa más bien valores tradicionales respecto de un personaje femenino: afectuosa, sensible y sentimental, dispuesta a dejarlo todo por Pablo, incluso a soportar los desvaríos e inclinaciones que él vuelve a tener por Juanita, con una mal disimulada (por la novela) sumisión y con ese deseo que subyace en el alma de algunos personajes femeninos –sobre todo del romanticismo y del realismo– con ese deseo de complacer y hacer feliz al hombre más allá de sus propias necesidades, pulsiones y deseos. Casi se puede afirmar que Balbina es el polo opuesto de un tipo de mujer representado en la novela por doña Lola, quien se pasa por el forro muchos de los condicionamientos sociales y supuestamente morales del Ecuador de aquel entonces. La primera visión de Balbina que nos ofrece el texto es su descripción física:

> De progenie esmeraldeña, procreada de aquellos valientes negros, que hicieron un imperio de su esclavitud sublevada en los primeros tiempos coloniales, la mezcla había hecho de esa muchacha una obra primorosa de la naturaleza. No era voluminosa como la madre, pero había de verse su derechura de cuerpo, ceñido en algodón floreado. No era zamba, como don Autónomo, pues sus cabellos, debido al milagro de la sangre múltiple, ondeaban con brillos azulinos y se derribaban en cascada suelta sobre la nuca temblorosa. No era blanca, como el pulpejo de las manos de doña Neura, pero su color acanelado era más suave, cálido y transparente que la frágil blancura. No era gorda ni flaca, sino de una ecuánime y escrupulosa proporción carnal. Y manos y brazos, y pechos y caderas, y la risa pronta, y los dientes blanquísimos y bien cortados, y el lóbulo de las orejas deliciosamente redondeado, y los ojos negrísimos de pupilas inquietas aunque mansas, y la varicilla trepada y aleteante, y el olor de agua florida y jabón extranjero de a sucre el pan... Bueno; sépase de una vez que Pablo quedó fascinado. A la cuarta copa, bailados ya con ella dos pasillos amontubiados, se olvidó de Carmen.[18]

Pablo y Balbina establecen rápidamente una relación amorosa:

> Así fue como terminaron esa noche los amores de Pablo con Carmen Gottsched. La jarana se hizo más caliente al amanecer. Balbina parecía enamorada. Pablo acompañó a su domicilio a don Autónomo, a doña

18. *Ibíd.*, pp. 96-97.

> Neura y a Balbina. En la puerta de calle, la besó. Volvió a visitarla al mediodía. Una semana después, Balbina se instaló en el departamento de Pablo, llevando tres vestidos, su ropa interior, un camisón de dormir, una maleta llena de cachivaches, un amuleto negro con bordes rojos para preservar el amor de todo mal, un álbum de fotografías y un cuadro de Nuestra Señora de las Mercedes.
> Balbina era virgen. Poseía ternuras que Pablo no había conocido. Le dijo que sabía guisar y hacer pruebas con los muertos. Desde entonces, don Hermenegildo no hizo las comidas con Pablo en el restaurante «Jaramijó», salvo casos de invitaciones especiales.[19]

A pesar de su inocencia, o tal vez por ella misma, Balbina pronto confiesa una peculiar 'habilidad' para comunicarse con los reinos del más allá, concretamente con los muertos. Aunque le confiesa esta particularidad a Pablo, en realidad teme mucho ejercerla porque, si bien podía considerarse un don, es una facultad que la hace sentirse triste y alejada de la vida: «–No me hagas volver a eso. Quiero ser como todas. Quiero ser tu mujer. Nada más que tu mujer».[20]

Pablo, sin embargo, acicateado por la curiosidad y con deseos de conocer el futuro, insiste, y su insistencia deviene en una escena de terror y ocultismo que le cuesta la vida a doña Domitila (otro personaje secundario) y que termina de aterrorizar a Balbina.

Capítulo aparte merece también la extraña amistad que se entabla, hacia el final de la novela, entre Juanita Rincón y Balbina. Las dos mujeres, unidas por el afecto a Pablo, terminan por olvidar sus rivalidades y por trabajar juntas en los empeños revolucionarios que tanto motivaban a Pablo. Es en uno de estos momentos dramáticos en donde Balbina simplemente desaparece. Se insinúa que muere en la represión, pero Pablo no logra encontrar jamás su cuerpo ni ningún vestigio de ella, y son sus doloridas y a la vez esperanzadas palabras las que cierran la novela:

> Me parece que he sentido a Balbina. Sí, la he alcanzado, solo por un instante, pero sé que volverá a ocurrir, gracias a mi soledad. No ignoraba yo que a los misterios se entra desnudo. Y el amor es un arte solitario. La literatura, que a ella le doy, también lo es.[21]

19. *Ibíd.*, pp. 97-98.
20. *Ibíd.*, p. 105.
21. *Ibíd.*, p. 254.

Se puede concluir que los personajes femeninos dentro de la novela de Alfredo Pareja Diezcanseco, *Los poderes omnímodos*, son personajes que tienen cierto valor arquetípico al representar, cada uno de ellos, ciertas maneras de ser, anhelos y características de diferentes tipos de mujeres. Todas, además, tienen cierta relación, aunque sea colateral, con Pablo Canelos, el protagonista.

Está la mujer un poco artera, embaucadora, manipuladora y en la que no se puede confiar al ciento por ciento, encarnada en Felisa Recalde, quien constantemente trata de sacar provecho de sus relaciones y juega en varios bandos para finalmente pescar a río revuelto.

Carmen Gottsched es tal vez una mezcla de Atenea con Artemisa cazadora, pues es una mujer de armas tomar, con grandes pretensiones intelectuales, prevalida de su superioridad ideológica incluso frente a algunos hombres y muy dura e implacable ante la mediocridad o la falta de consecuencia ajenas.

Juanita Rincón lleva encima una culpa demasiado grande, como es la del parricidio, lo cual la conduce a tener relaciones poco duraderas, casi siempre con hombres inconvenientes para ella; pero además Juanita parece en momentos carecer del discernimiento necesario para conocer lo que le hace bien y lo que le hace mal. Juanita busca afecto, pero no conoce la fórmula para conservarlo. Se enreda en relaciones inconvenientes, del tipo que sean. Su búsqueda de figuras paternas y maternas la conduce finalmente a experimentar con alguien de su mismo sexo, pero este tipo de relación no llena los vacíos de su alma, más bien los ahonda. Esto se une, dentro de la novela, a una visión sesgada (correspondiente a la época en que fue escrita y su sistema de valores, todavía cargados de un tinte machista y ligados a la moral cristiana) de la condición de bisexual o lesbiana de doña Lola, que se presenta como 'un vicio más' del personaje.

Aunque el personaje de Balbina está marcado por una innegable inocencia, podemos decir que esta joven representa el arquetipo de la mujer espiritual: su dulzura, su ternura, su cuadro de la virgen de las Mercedes, su capacidad de sentir el futuro y de comunicarse con los muertos la convierten en un ser excepcional, iluminado e iluminador de la vida ajena, todo esto, además, se une a su temprana y misteriosa desaparición para darle un aire de ángel, de santa o de mártir. Balbina misma no está consciente de sus potencialidades e incluso las teme. Deja en la vida de Pablo una estela de ternura e inocencia que ninguna de las otras mujeres que estuvieron presentes en ella consiguió crear. Sin embargo, la figura de Balbina se sostiene en valores más bien tradicionales, en el esquema de la mujer dulce y cariñosa, bastante sumi-

sa, aunque no por eso deje de tener ciertos momentos de rabia o desencanto. Se puede decir que Balbina viene a formar parte de la voz de la conciencia que animará en el futuro la vida y los recuerdos de Pablo Canelos.

## EL DESENCANTO

El tema del desencanto es una especie de *leitmotiv* dentro de la narrativa ecuatoriana. Sobre todo si es una narrativa relacionada con ciertas expectativas y esperanzas de corte histórico o político. Desde *A la Costa* (1904), sobre todo con su segunda parte cargada de esa espesa melancolía que eclosiona en la muerte de Salvador Ramírez, hasta la *Teoría del Desencanto* (1985) de Raúl Pérez Torres, cargada del 'chuchaqui moral' postsetentero, o los oscuros y melancólicos personajes de *El desencuentro* (1976) de Fernando Tinajero, el tema del desencanto se matiza con las ideas de que, por muchos motivos, los anhelos de un mundo, o por lo menos de un país mejor se verán frustrados la mayoría de las veces a causa de diversos factores, pero quizá, entre los más fuertes, la corrupción de los ideales de quienes comenzaron a propugnarlos, el oportunismo de quienes pescan a río revuelto y –seamos sinceros– la falta de capacidad de los seres más íntegros para sostener procesos que en determinado momento se ven rebasados por los imponderables, más que de la economía o de la historia, del alma humana de quienes deben sostenerlos y apoyarlos.

También en *Los poderes omnímodos* se cierne la sombra del desencanto en los personajes. Los ideales revolucionarios, propios de una juventud íntegra y luchadora, se ensombrecen y se carcomen con el tiempo o con la falta de capacidad para seguir enfrentando esos poderes omnímodos, representados en este texto por la sórdida y risible caricatura de Alarico Zaragata, que no solamente prefigura un personaje histórico, sino todas las ataduras y obstáculos que impiden que la patria pueda encontrar sus cauces por caminos más sencillos y reposados, o por lo menos que –en aquellos tiempos– las luchas se materializaran en soluciones duraderas y efectivas para los múltiples problemas que aquejan a nuestros pueblos.

## FINALMENTE

La lectura de *Los poderes omnímodos* nos conduce en un doble viaje por la conocida historia de nuestro país y por el alma de un personaje: Pablo Canelos, quien representa al intelectual observador, comprometido, idealista y sensible que, sin embargo, no es más que una de las múltiples piezas que deben intervenir en los procesos transformadores de un país o de una sociedad.

En esta novela, aparte de esta doble visión de la realidad, merecen resaltarse algunos aspectos, como la conciencia intelectual del personaje, el trazado preciso, arquetípico y claro de varios personajes femeninos que acompañan a Pablo en su peripecia personal, así como la sensación de desencanto que finalmente parece permear la vida y la necesidad de transformación de nuestra historia y nuestra sociedad a lo largo del siglo XX.

Estos aspectos hacen que *Los poderes omnímodos*, si bien no es la novela más conocida ni de las más representativas de su autor, Alfredo Pareja Diezcanseco, nos da una visión panorámica no solamente de la historia de nuestro país, situada en el contexto de la historia universal, sino además una clara descripción, o incluso un dibujo de cómo los ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX enfrentaban la historia, la vida intelectual y la vida política y social de su tiempo. No es solamente el retrato de una época, también de unos seres humanos que podemos encontrar, incluso en el día de hoy, en cualquiera de nuestras ciudades, calles o plazas. Una novela recomendable para conocer y comprender mejor los múltiples rostros de los personajes de nuestra historia y de nuestra vida. ✦

Fecha de recepción: 16 septiembre 2008
Fecha de aceptación: 17 octubre 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008 Quito
ISSN: 1390-0102

# DEL HISTORIADOR Y EL ENSAYISTA

## Alfredo Pareja Diezcanseco: historia, identidad nacional y democracia

ENRIQUE AYALA MORA
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

El autor comenta la vocación de historiador de Alfredo Pareja Diezcanseco, resaltando sus fortalezas: la narratividad de los textos y la presentación humana de los personajes. Menciona, asimismo, que su límite radica en haber renunciado expresamente a los instrumentos metodológicos de análisis, lo que conduce a una interpretación maniquea sobre un tema central de la historia reciente del país, la polémica liberal-conservadora. Por otro lado, el autor resalta la vocación democrática de Pareja Diezcanseco. Su defensa de la soberanía nacional y la democracia lo ubican entre los forjadores de la nación ecuatoriana, por su preocupación en reflexionar sobre la identidad, sobre el mestizaje y su función en la construcción del país; su insistencia en la defensa y consolidación de la democracia se radicalizaron con el tiempo, como lo muestran su crítica de las dictaduras, su defensa de las garantías políticas, y sus postulados de cierta reforma social.

PALABRAS CLAVE: Historia, democracia, nación ecuatoriana, identidad.

**SUMMARY**

The author comments on the vocation of Alfredo Pareja Diezcanseco as a historian, highlighting his strengths, the narrative style of his writings and the humanity of his characters; he also mentions that its limits spring from having expressly renounced the methodological instruments for analysis, which lead to a manipulated interpretation of a central theme in the nation's recent history, the liberal-conservative question. On the other hand, the author highlights the democratic vocation of Pareja Diezcanseco. His defense of national sovereignty and democracy situate him omong those who forged the Ecuadorian nation, by his preoccupation for his reflection on identity, on mestizization and its function in the construction of the

country; his insistence on the defense and consolidation of democracy became more radical with time, as shown in his criticism of the dictatorships, his defense of political guarantees and his proposition on certain social reforms.
KEY WORDS: History, democracy, nation Ecuadorian, identity.

## GRAN NOVELISTA Y BASTANTE MÁS

ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO es uno de nuestros grandes escritores nacionales. Todos reconocen que su enorme obra novelística, que se destacó con fuerza junto con la de los otros cuatro miembros del «Grupo de Guayaquil», es un patrimonio cultural nacional de primera línea. Sus escritos biográficos e históricos se han considerado muy relevantes en nuestra trayectoria intelectual. Su acción como docente y diplomático también se ha destacado. Pero quizá se ha mencionado muy poco su vocación democrática, un carácter que cruza toda su obra, especialmente sus escritos históricos. Al conmemorarse cien años de su nacimiento, estos párrafos están dedicados a esbozar algunas observaciones sobre este importante tema. De este modo se logrará quizá completar una visión integral del autor.

Pareja es una figura consagrada en el Ecuador. Desde hace años se lo ha considerado como uno de los grandes intelectuales del siglo XX, y sus obras han sido objeto de la crítica literaria dentro y fuera del país. Han sido también referentes historiográficos locales. Fue uno de los primeros ciudadanos en recibir el premio nacional «Eugenio Espejo» y, aún en vida, fue objeto de numerosos homenajes y reconocimientos. Sus obras han sido reeditadas varias veces y son material de lectura no solo para los cultores de la literatura, sino también para docentes y alumnos en el sistema educativo.

En realidad, Pareja Diezcanseco fue una «vocación tardía» en la historia. Produjo sus obras historiográficas cuando se había consagrado ya como uno de nuestros mayores novelistas. Su obra, empero, tuvo un enorme impacto ya que fue una versión alternativa y crítica con grandes posibilidades didácticas y de proyección política. Su tránsito de la literatura a la historiografía se dio a lo largo de un período en que ambas actividades disputaron su energía de autor. El resultado de ello es una de sus obras capitales: *La hoguera bárbara*, biografía del caudillo revolucionario Eloy Alfaro, publicada en 1944, en una etapa de gran ebullición nacional, luego de la derrota del país frente al Perú y justo en vísperas de la «gloriosa» del 28 de Mayo.

## SU OBRA HISTORIOGRÁFICA

En años anteriores, Alfredo Pareja se había identificado ya con posturas progresistas en la literatura y la política. Luego de un destierro a Chile, en 1938 había concurrido como diputado en las listas socialistas a la Asamblea Constituyente, con lo cual definió una vocación política que, aunque sin militar en un partido, mantuvo toda su vida. En los años cuarenta participó de la «ola izquierdista» y comenzó a comprender la personalidad del «Viejo Luchador», a quien había tenido antipatía en sus primeros años, debido a las inclinaciones conservadoras de su padre. Pareja se enamoró de su personaje y en este libro se destacan su maestría en el manejo de la lengua para pintar a Alfaro y su tiempo, y la fuerza de su compromiso para producir una obra de contenido histórico y político. *La hoguera bárbara* no solo es una gran biografía, sino también un manifiesto de defensa del laicismo y su máximo exponente en el Ecuador. Al leerla no se comprende solo la vida y obra del caudillo, sino todo el complejo proceso de la Revolución liberal y sus consecuencias a lo largo de todo el siglo XX.

Pocos años después, en 1946, por solicitud del gobierno de México, preparó su *Breve Historia del Ecuador,* el primero de una serie de libros que ofrecen una visión general de la trayectoria de nuestro país. En los años siguientes reformuló y amplió esa versión, produciendo su *Historia del Ecuador,* obra en cuatro tomos que tuvo enorme repercusión en los medios intelectuales. En 1962 publicó su manual de historia nacional para el sistema educativo. En las dos décadas siguientes reformuló el texto y produjo una versión de la historia republicana, que tuvo varias ediciones, una de ellas en fascículos, editada en formato grande a todo color, e inclusive en una versión narrada en cinta magnetofónica. Las diversas versiones de la *Historia* de Pareja tuvieron enorme impacto en la cultura nacional y especialmente en la educación. Su manual fue usado por numerosas generaciones de alumnos de secundaria, que recordaron más allá de las aulas, las imágenes vivas de los actores de nuestro pasado.

Conforme fue reformulando sus textos históricos, Pareja tuvo que ir asimilando sobre la marcha las técnicas del trabajo histórico, el manejo de las fuentes y las evidencias. Sus escritos revelan gran esmero por documentarse y buen sentido para entender el pasado. Logró desarrollar una forma de trabajo en el que confluyen la agilidad para la presentación de los hechos con la

agudeza para entender los procesos históricos desde una perspectiva crítica y polémica. Su obra, sin embargo, aunque tiende a ofrecer cuadros generales de la sociedad, revela escaso o ningún análisis de la dimensión económicosocial. A veces ofrece referencias sobre exportaciones o políticas fiscales, pero la explicación se agota en el conflicto personal y de grupo, o en el funcionamiento formal de las instituciones. Esta falencia, empero, se encuentra balanceada por la gran riqueza narrativa de sus obras, ya que logra como ningún otro historiador, antiguo o nuevo, presentar un cuadro vivo, animado de la realidad. En Pareja podemos descubrir una continuidad de la tradición de historia política del país, al mismo tiempo que una veta, rara por cierto, para la reconstitución de la historia de la vida cotidiana.

Así como la presentación de los cuadros humanos es un fuerte de la obra de Pareja Diezcanseco, una de sus debilidades, quizá la mayor, es su renuncia expresa a una opción metodológica definida. Rechazaba expresamente al marxismo como método o instrumento de análisis, sin intentar comprenderlo o polemizar con él. Afirmaba que seguía lo que llamaba ambiguamente el «método histórico». Ese «método» le permitió estructurar una narración rica y vigorosa, pero le impidió ver los procesos desde una perspectiva estructural, cediendo a veces a visiones subjetivas, cargadas de prejuicios ideológicos. Tal es el caso, por ejemplo, de su concepción empobrecedora de García Moreno y su papel en la consolidación del Estado nacional. Al fin y al cabo, siendo heredero y continuador de los grandes defensores del laicismo, no solo que no pudo superar, sino que contribuyó a mantener la polémica liberal-conservadora, que concebía nuestra historia como el enfrentamiento de dos grandes tendencias, expresadas en las personalidades de García Moreno y Alfaro, como polos de un enfrentamiento entre buenos y malos. Tuvo que venir una nueva generación de historiadores que, precisamente influenciados por el marxismo, superaron esa visión maniquea, para formular interpretaciones en que se ven los procesos sociales desde sus causas estructurales y actores colectivos.

## DEFENSA DE LA DEMOCRACIA

Además de sus libros sobre historia, Pareja escribió también una biografía novelada del artista quiteño Miguel de Santiago y otras obras de carácter histórico, entre ellas, un libro sobre instituciones coloniales. Promovió

varios periódicos y fue columnista de prensa por décadas. Ejerció la cátedra universitaria en Ecuador y Estados Unidos. Ocupó varias funciones directivas en la banca privada. Fue Ministro de Relaciones Exteriores y embajador.

En muchas ocasiones se ha destacado ya la importancia que tuvo Pareja como literato y autor de libros clave de biografía e historia nacional. Pero sus contribuciones al país no son solamente de carácter estético o ensayístico. Pareja escribió sus obras pensando en la Patria, con una clara intención de defensa de la soberanía nacional y la democracia. Por ello, puede considerarse como uno de los forjadores de la nación ecuatoriana. Y este es un aspecto que debe destacarse.

Desde sus primeras producciones literarias se descubre en Pareja un intento consciente por hurgar en la identidad ecuatoriana. Aunque sus preocupaciones estéticas son evidentes, escribió también para valorar al mestizo, al montubio, al campesino migrante a las ciudades, al cholo urbano, y a las clases medias azotadas por las crisis. Su obra literaria no solo es de denuncia, sino también de autocrítica y de consolidación de los valores de la Patria. En sus obras biográficas e históricas hay una permanente preocupación por ofrecer una visión de país y por consolidar las conquistas progresistas por las que lucharon muchos ecuatorianos.

En sus trabajos relacionados con el análisis político, el eje fundamental es la defensa y consolidación de la democracia, entendida centralmente como la vigencia amplia de las garantías ciudadanas, y adicionalmente como un ejercicio de redistribución de la riqueza social. Fue así cómo, al igual que muchos intelectuales de su tiempo, todavía más importante que sus indudables preocupaciones sociales venía a ser la *La lucha por la democracia en el Ecuador*, consigna fundamental que dio el nombre a una de sus obras. Y, justo es reconocerlo, siempre fue leal a esa tesis y, con el tiempo, lejos de claudicar como varios de los escritores de su tiempo, que terminaron bien asentados en la derecha y hasta cínicamente abjurando de su pasado izquierdista, Pareja fue radicalizando sus posturas democráticas, su crítica de las dictaduras, y su postulados de reforma social.

Su defensa de la democracia, con énfasis en la vigencia de las garantías políticas y la promoción de las libertadas económicas con un sector privado en expansión, venía de la matriz liberal de su pensamiento y también de su vinculación a la banca privada en calidad de directivo, aunque no como importante accionista. Esta postura, sin embargo, fue genuinamente progresista y en cierto sentido militante. Fue así como mantuvo una actitud mode-

rada, que combatió con la misma energía lo que, por un lado considerada el extremismo de izquierda, y por otro, al neoliberalismo, cuyo triunfo atestiguó en sus últimos días.

En sus escritos y en su actuación política, muchas veces Pareja exaltó la democracia norteamericana y condenó el estalinismo; tuvo como referentes a algunos ideólogos liberales del capitalismo y consideró al marxismo como ideología extremista. En sus diversas actuaciones políticas combatió a las dictaduras, civiles o militares, y se negó sistemáticamente a colaborar con ellas. Apoyó posturas autodenominadas de «centro izquierda», confiando en sus declaraciones. Inclusive censuró a quienes desde la izquierda las enfrentaban con actitud militante y de defensa de la organización popular. Fue un radical promotor de los derechos humanos, de la paz mundial y de la solidaridad entre los pueblos.

Más allá de su calidad estilística, de su gran erudición y buena información, buscaba incidir en la consolidación de una conciencia amplia de defensa del laicismo y los valores nacionales. Pareja escribió historia para rastrear los caminos de la nación ecuatoriana y para defender la democracia constantemente amenazada. La conmemoración de su nacimiento no puede olvidar este carácter definitorio de su obra y de su práctica. ✦

Fecha de recepción: 14 agosto 2008
Fecha de aceptación: 19 septiembre 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Clave del relato histórico de Alfredo Pareja Diezcanseco: herencia colonial, Revolución liberal y mestizaje*

GUILLERMO BUSTOS
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

El autor analiza la perspectiva de Pareja sobre los problemas y logros del país hasta los años cincuenta; argumenta que es la de un republicano laico, socialista, modernizador y guayaquileño. Algunas valoraciones de Pareja se inscriben en el contexto de la inexistencia de un campo de saber historiográfico constituido en el Ecuador de esos años. Su perspectiva de la conquista tiene elementos de una visión hispanista del devenir histórico, que quiere reconciliarse con la búsqueda de una modernidad no alcanzada y afanosamente deseada. Respecto de la independencia, la libertad no se consagró en 1822, sino recién en 1895, con la Revolución liberal, que llevaría a la modernización del Estado; en ella jugaría un rol central el mestizo como actor colectivo. Finalmente, Pareja atribuye al mestizaje la posibilidad de incorporación del país a la dinámica civilizadora, de puesta al día con los valores de la democracia y el progreso.

PALABRAS CLAVE: Mestizaje, Conquista, Revolución liberal, eugenesia, progreso, modernización.

* Dedico este ensayo a la memoria de Emilie Najas. Ella iluminaba con su mirada y guardaba una memoria muy sutil de la vida. Recordaba que siendo niña compartió uno de los viajes de Pareja al exilio. Este artículo nació de la invitación que Raúl Pacheco y Javier Ponce me formularon para pensar la contribución de Pareja a la historia del Ecuador.

**SUMMARY**

The author analyzes Pareja's perspective on the problems and achievements of the country until the 1950's; he argues that they are republican secular, socialist, modernizing and guayaquilian. Some of Pareja's appreciations are based in the context of lack of historiographic knowledge in Ecuador during those years. His perspective on the conquest has elements of a Hispanic vision of how history unfolds, which seeks to reconcile itself with the search for a modernity not yet attained yet passionately desired. Regarding the era of Independence, liberty wasn't gained in 1822, but only in 1895, with the Liberal Revolution, which brought the modernization of the State; in which the mestizo will play a central role. Finally, Pareja attributes mestizization to the possibility of making the nation part of a more civilized dynamic, with up-to-date notions of democracy and progress.

KEY WORDS: Mestizization, Conquest, Liberal Revolution, eugenics, progress, modernization.

## TRAYECTORIAS

ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO (1908-1993) fue un escritor que reconcilió en su periplo intelectual circunstancias adversas. Estudió las primeras letras en una escuela religiosa y pasó a identificarse con el laicismo durante el resto de su vida. No concluyó formalmente la escuela secundaria pero cultivó una sofisticada formación autodidacta que lo llevó a ejercer la cátedra universitaria, ganar una beca Guggenheim en los años sesenta y recibir el Premio Nacional Eugenio Espejo en 1979. Siendo ya un reconocido escritor de obras literarias, se desplazó al relato histórico y, como muy pocos, contribuyó intelectualmente en ambos registros discursivos. Sin renunciar a conservar una perspectiva cosmopolita de las ideas y la cultura, mantuvo una indeclinable pasión por la causa nacional. Militó en el pensamiento de izquierda, discrepando con el comunismo, y confesó no creer en una «literatura comprometida» sino en una «responsable».[1]

Nació en Guayaquil y creció en el ambiente político y cultural posterior a la Revolución liberal. Recordaba que en su casa siempre convivió con libros y en esa relación ancló su vocación autodidacta. Fue uno de los integrantes del llamado Grupo de Guayaquil y dejó una notable producción lite-

1. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989, pp. 36, 141. Pareja fue docente en la Universidad de la Florida-Gainsville, por algunos años, también enseñó en la Universidad Central del Ecuador y en Flacso-Ecuador.

raria. Durante la primera parte de su vida pasó por muchos aprietos económicos que lo condujeron a la disyuntiva de escribir o trabajar para sobrevivir. Confesaba a Demetrio Aguilera, en una carta de 1947: «Siempre he vivido en esta contradicción, que día a día se hace trágica. Porque el comerciante y el artista no pueden vivir indefinidamente juntos y disputándose el alma de un pobre diablo». La militancia política en el socialismo lo llevó al exilio en 1936 y luego, como diputado por el Guayas, a la Asamblea Constituyente de 1938, de la que salió a prisión y nuevamente al exilio. Ocupó diversos cargos de representación en el servicio exterior ecuatoriano en Argentina, México, Uruguay y Francia, y se desempeñó como Ministro de Relaciones Exteriores durante la Presidencia de Jaime Roldós. En su juventud fue un practicante del florete y en su vejez no dejó de ejercitarse en el tai chi. En los años ochenta, recibió el doctorado *honoris causa* concedido por la Universidad de Guayaquil. Luego de una vida itinerante, dejó un legado literario magnífico y una imagen personal de gran lucidez intelectual y compromiso ético y político con las causas sociales de su país y Latinoamérica.[2]

## PAREJA HISTORIADOR

¿Cómo llegó Pareja a los territorios del relato histórico? Luego de haber obtenido un reconocimiento nacional e internacional de su producción literaria, Pareja transitó hacia la reflexión histórica. La práctica de la escritura literaria le proporcionó un temprano ejercicio de acercamiento a períodos precedentes y un entendimiento de las circunstancias sociales, económicas y políticas que definen una época determinada. *La Beldaca* y *Baldomera,* por ejemplo, fueron obras que escribió en los años treinta, cuyos mundos narrativos inscriben a sus personajes literarios en las últimas décadas del siglo XIX y en los decenios iniciales del siglo XX, respectivamente. La transición a describir mundos temporalmente lejanos también se nutrió de un breve y casual contacto con la práctica arqueológica. Pareja acompañó al arqueólogo Carlos Zevallos Menéndez en un par de prospecciones en la Costa ecuatoriana y escribió un artículo que llamó la atención de Max Uhle. No obstante, la escritura de *La hoguera bárbara* (1944), una biografía novelada sobre Eloy Alfaro,

2. *Ibíd.*, pp. 28, 59.

elaborada a partir de una documentación que la hija del caudillo liberal le proporcionó, fue la obra que le permitió tender el puente entre los mundos de la literatura y la historia.

Pareja confesó que se volvió historiador en México. Luego de publicar *La hoguera bárbara*, el Ministerio de Educación de ese país le solicitó que escribiera la *Pequeña historia del Ecuador* (1946) para una colección sobre historia latinoamericana por países. A partir de esta experiencia intelectual y editorial, el autor desarrolló una preocupación por entender el pasado de forma más sistemática. Un poco antes el Fondo de Cultura Económica, para su Colección Tierra Firme, le solicitó un estudio sobre el arte colonial que apareció más tarde con el título de *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (1952). En ella se proponía «recrear la atmósfera del siglo XVIII, con sus problemas y la humanización trágica de un pintor del que muy poco se sabe», según confesó en una carta a Demetrio Aguilera Malta, en 1947.[3] A pesar de la importancia de estas intervenciones intelectuales, la publicación de la *Pequeña historia del Ecuador* dejó en Pareja un sentimiento de frustración. Los editores decidieron, a su discreción, suprimir del texto los pasajes relativos al conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú. «Ese hecho me picó», expresó Pareja posteriormente. Luego de aquel desacuerdo, el autor se propuso asumir un desafío más complejo y se dedicó a la tarea de ampliar su reflexión sobre la historia nacional. Tenía la idea de elaborar un meta-relato que presentara un panorama histórico de la evolución de la nación ecuatoriana y pusiera en perspectiva sus principales problemas y logros. Ya de vuelta al Ecuador, consigue que la Casa de la Cultura publique su *Historia del Ecuador* (1954), en cuatro tomos, obra que fue muy bien acogida y que se agotó al poco tiempo. Cuatro años más tarde, la misma casa editorial presentó una edición corregida y aumentada, en dos tomos. Al mismo tiempo, Pareja escribía un largo ensayo de interpretación histórica, solicitado por una editorial norteamericana, incluido en el libro publicado originalmente en inglés con el título de *The Struggle for Democracy in Latin America*. Este ensayo circuló, dos años después, en forma de libro bajo el título de *La lucha por la democracia en el Ecuador* (1956).[4]

3. *Ibíd.*, p. 94.
4. *Ibíd.*, pp. 232-234.

Entre los años sesenta y setenta se publicaron varias reediciones del meta-relato nacional que Pareja elaboró, corrigió y aumentó progresivamente. Su narrativa histórica no tuvo un carácter monográfico, ni ambicionó convertirse en una intervención especializada en tal o cual área del conocimiento o de algún período específico, tampoco se basó en una sostenida búsqueda archivística. Más bien sus textos siguen la trama de un ejercicio explícito de divulgación histórica. De esta forma, Pareja elaboró un logrado manual de historia que nutrió el aprendizaje de muchas generaciones de educandos. Un manual que expone un relato histórico explicativo de los problemas y logros que el país enfrentó y alcanzó hasta los años cincuenta, desde la óptica de un republicano laico, socialista, modernizador y guayaquileño.

## ¿QUÉ TIPO DE HISTORIA?

> Yo no creo en la historia por la historia ni en el solo empeño documental y objetivo, que me resulta adjetivo. Ese empeño es, claro está, necesario, indispensable para la elaboración crítica. Y muchos años de trabajo paciente me tomó la preparación documental, con el propósito de formarme un juicio valedero. Para mí, la historia es, por definición adquirida, tarea primordialmente crítica y responsable. Así lo digo en mi libro... Y solo se puede criticar desde el punto de vista que se estima justo y verdadero: en ello consiste la imparcialidad. La otra, la que no dice nada, se me antoja una posición peor que neutral: de miedo e impotencia.[5]

Este pasaje forma parte de la comedida respuesta que Pareja dio a la crítica que le formulara Gonzalo Zaldumbide a propósito de la publicación de su *Historia del Ecuador*.[6] De esta aclaración se desprende que Pareja consideraba la tarea de compilación y análisis documental, que sostiene la labor del historiador, como apenas un instrumento para la realización de un objetivo mayor: desarrollar una crítica política desde un *locus* «justo y verdadero». Desdeña el autor la tarea cognoscitiva en el sentido académico del término y aproxima más bien la ocupación del historiador a la de un juez que evalúa el

5. «Carta a Gonzalo Zaldumbide, 7 enero 1956», en *El duro oficio...*, p. 186.
6. Gonzalo Zaldumbide (1884-1965) fue escritor, diplomático y miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, autor de *Égloga trágica* y de estudios sobre Henri Barbusse y Gabriel D'Annunzio.

pasado. Para cumplir con esa tarea, el investigador debe ser «lo más veraz posible». Sin embargo, el autor está prevenido de que los documentos oficiales en particular «mienten mucho», debido a que «siempre tienen un interés político, tanto los de derecha como los de izquierda. De manera que no se puede confiar del todo en ellos...». Este reparo sobre la veracidad de la información contenida en los documentos lleva a Pareja a postular que «hay que buscar las raíces de un suceso en lo cotidiano, en aquello que se hace en el subterráneo de la sociedad, y esa es una tarea dura, pero muy hermosa».[7]

La visión que Pareja tiene sobre el análisis histórico está preponderantemente circunscrita al ámbito político estatal, en cuanto objeto de análisis, y a la crítica político-ideológica de los proyectos de Estado que dominaron sucesivamente al Ecuador, y que modelaron de manera decisiva el carácter que adquirió su formación nacional. Esta manera de ver el pasado se convierte en la finalidad suprema del historiador. Según Pareja, el análisis histórico carece de autonomía y depende, en última instancia, de la valoración que le concede el mundo de la política. Conviene señalar que el desentendimiento de las consideraciones metodológicas del análisis documental que el autor presume, mediante su aserto de que la indagación archivística resulta secundaria frente a otras tareas de mayor estima y que apenas se expresa en la sospecha del valor de verdad que contenga la información documental, constituye una expresión de la mezcla de ingenuidad metodológica e inexistencia de un campo de saber historiográfico constituido en el Ecuador de esos años.

«¿De qué sirve el documento, o el acontecimiento pelado o desnudo, muerto, en estéril disección?», interroga Pareja. Contar un hecho resulta irrelevante. «Hay que interpretarlo hasta sus últimas consecuencias, en la medida de lo posible, porque son las consecuencias las que lo explican».[8] No se puede pasar por alto el sentido casi natural que el autor asigna a la formulación del parámetro en que basa el análisis de las consecuencias de un hecho y la formulación de su crítica histórica. Pareja reviste a su *locus* de análisis un sentido axiológico y éste aparece condensado en la afirmación de que su punto de vista está asociado a los valores de justicia y verdad. Esta afirmación de carácter general se expresa, de manera más específica, en la adscripción a los valores de democracia, libertad, civilización y progreso que estructuran su

7. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 171.
8. A. Pareja Diezcanseco, «Carta a Gonzalo Zaldumbide», en *El duro oficio...*, p. 188.

narrativa histórica y a partir de las cuales elabora sus explicaciones sobre las dinámicas conflictivas del pasado, como veremos más adelante.

Para observar cuáles fueron los rasgos clave que estructuraron el carácter nacional del Ecuador, en la visión de Pareja, conviene detenerse brevemente en el papel que el autor concedió a los períodos aborigen y colonial en la economía de su interpretación histórica.

## LEGADO COLONIAL Y MODERNIDAD

> La vida colonial [...] cuenta poco en la historia del progreso de nuestro país. Menos aún, la larga noche de los días precolombinos. Es de pronto, en la Independencia, que empieza la historia nueva, como un choque, como una súbita incorporación a la vida occidental y como una contradicción de esencias vitales [...] Es en 1820 cuando queremos salvar siglos de apartamiento, y eso cuesta un precio increíble [...][9]

La poca importancia que Pareja otorgó a los mundos precolombino y colonial forma parte de una larga tradición de pensamiento latinoamericano que consideró a uno u otro de estos períodos, o a ambos, como «la noche de los tiempos» o la rémora que impidió la modernización y el desarrollo del subcontinente, a la manera del mundo anglosajón. En el enfoque de Pareja y otros pensadores caló profundamente la idea de que Latinoamérica no pudo subirse al tren del progreso debido a que su pesada herencia colonial hispana se lo impidió de una u otra forma. Tanto la herencia hispana como el legado indígena fueron vistos por muchos como fuente de poderosos atavismos, prejuicios y traumas sociales de carácter casi insuperable. La idea dominante del conflicto que oponía civilización y barbarie, tan cara al pensamiento latinoamericano decimonónico, se desprendió en parte de esta esquemática y en apariencia omnicomprensiva dicotomía. Además, esta visión se alimentó de los resultados que arrojaba determinada forma de comparar las experiencias históricas de Hispanoamérica y Norteamérica. Pareja adoptó acríticamente esta línea de pensamiento. Mientras que «la pequeña propiedad y la tolerancia de creencias son, en los Estados Unidos, las dos columnas sobre las cuales se

9. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Ecuador. La República de 1830 a nuestros días*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1979, p. 171.

construye la vida democrática», decía Pareja, en cambio, la intolerancia religiosa y el peso de la gran propiedad agraria dejaron en el país una estela de adversidad social. En este aspecto, sabiéndolo o no, Pareja se limitaba a repetir lo que ya había pronunciado Domingo Faustino Sarmiento a mediados del siglo XIX.[10]

En cuanto al análisis de cómo ocurrió la conquista española del mundo amerindio y cuáles fueron sus implicaciones, Pareja optó por distanciarse de las perspectivas consagradas en la «leyenda negra» y «blanca» (o «rosa»).[11] En su lugar, nos dice, «establecí como justa la posición intermedia».[12] Dicha posición acepta sin vacilaciones que se cometieron atropellos y crueldades durante la conquista. Empero, al mismo tiempo, considera que fueron actos propios de una época particular de la historia humana. Argumentaba que «los españoles triunfaron sobre los indios porque, no hay que engañarse, fueron superiores. Pero entendámonos. No es sensato hablar de superioridad en culturas y razas. Cada civilización posee su medio de conocimiento y su camino para la realización moral».[13]

¿En que se expresó la superioridad y la inferioridad que Pareja estimó como un factor explicativo del desenlace de este choque de universos sociales y materiales tan diversos, sin apelar a la existencia de supuestas culturas y razas superiores? Resulta interesante observar cómo su argumento sigue una línea delgada, y a ratos difusa, que deslinda, con una mano, su convicción de que no existían razas superiores y, con la otra, otorga un atributo de superioridad a Europa en nombre de su civilización. Este problema se expresa en la manera en que representa tanto a Europa como al mundo amerindio. Estima que Europa desarrolló «un tipo de cultura en la cual la mecánica de la razón y su respuesta práctica se iban integrando en un universo tecnológico y una mentalidad de aprovechamiento materialista. Esto hizo a los europeos más

10. Charles Hale, «Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930», en Leslie Bethell, edit., *Historia de América Latina*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 1991.
11. Se denominó leyenda negra a la explicación de la conquista española que puso énfasis en la violencia, crueldad e ilegitimidad de la empresa colonizadora hispana. Por su parte, la leyenda blanca (o rosa) destacó los aparentes beneficios que se desprendieron de la conquista española (cultura, religión, idioma) y el carácter magnánimo que adoptó la Corona española frente a la población indígena.
12. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 194.
13. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1975, p. 14.

aptos, por ejemplo, para la guerra, para el dominio y transformación de la naturaleza, y desarrolló también el poder creador individual».[14] Por su parte, el indio pertenecía a un mundo encaminado al ocaso.

> El indio era un hombre con sentido eminentemente gregario, con débiles poderes individuales, probablemente fatigado de una antigua civilización de conocimientos llamados hoy misteriosos, de una civilización limitada además por el poderío sagrado de los amos, sin evolución secularizadora, que llegó a convertirse en la forma de una sumisión completa ante los destinos superiores de los dioses. El espíritu del indio estuvo gobernado por la magia, mucho más que el hombre medieval europeo en el que la magia y religión, a contrapelo, hacían de polos para el movimiento de su conducta. Por ello, en el choque de los dos tipos de civilización, la indígena habría de derrumbarse ante el estrépito de los caballos y las armas de fuego, cosas de valor mágico a sus ojos.[15]

Al evaluar el enfrentamiento entre Atahualpa y Pizarro, Pareja reconoce que el inca «fue vencido, no por el hombre Francisco Pizarro, sino por los miles de antepasados del conquistador, que sabían utilizar la rueda, la pólvora, el acero. Esto es lo que generalmente se llama progreso, en el significado occidental de la palabra».[16] Esta explicación fue acogida y celebrada con entusiasmo en el contexto de su publicación. Empero, ante el análisis histórico contemporáneo, el texto padece de una insuficiencia explicativa notoria y mantiene un sesgo eurocéntrico. Una lectura detenida encuentra que el autor no concede en su narrativa un lugar al análisis material de la dinámica del enfrentamiento que vertebró la conquista de América. En su lugar, en cambio, prevalece el empleo de un particular tamiz axiológico para dar sentido a los hechos y elaborar la explicación que ofrece. El tamiz del que hablo está construido con la noción de progreso y la atribuida superioridad de una civilización que se abren camino de manera inexorable por medio de los meandros de la historia humana. Pareja presenta este y otros episodios como el desgarrador despliegue de la modernidad occidental, considerada un *telos* histórico, frente al cual los mundos amerindio y colonial se ven retratados en calidad de fragmentos ríspidos.

---

14. *Ibíd.*, p. 14.
15. *Ibíd.*, p. 15.
16. *Ibíd.*

Estas interpretaciones fueron muy bien acogidas en los círculos intelectuales de mediados del siglo anterior. Por ejemplo, en una publicación importante de esos años, Alejandro Carrión exalta la «serenidad de criterio» del historiador, alaba que no tome partido por «los indios buenos» ni los «españoles feroces», y califica a esta contribución como «una nueva visión» del pasado. Puntualiza que «la historia no puede ser, en definitiva, alegato defensivo ni pliego de acusaciones... Sin España, América no sería lo que es, ella nos trajo la civilización occidental, con sangre y muerte, en verdad...» Reconoce que Pareja, como muy pocos, ha comprendido el drama de los conquistadores y de la Colonia: «... el de construir sin la colaboración de los antiguos pobladores, y el de la imposibilidad de entenderse con ellos, cerrados a toda comunicación con el conquistador, es el drama de la Colonia, el drama de la construcción tras la conquista, la raíz de nuestras contradicciones...».[17]

Las apreciaciones históricas de Carrión son enteramente erróneas. No obstante, fueron el común denominador de la plausibilidad con que se acogió este tipo de explicaciones en el clima intelectual de aquellos años. Se puede reconocer que estas perspectivas están ancladas en una visión hispanista del devenir histórico que busca activamente reconciliarse con la búsqueda de una modernidad no alcanzada y afanosamente deseada. Hay que anotar que esta perspectiva sobre el pasado amerindio y colonial supone el vaciamiento de la acción histórica de los pueblos indios y sobreestima el protagonismo básico de los conquistadores y sus descendientes, al punto de convertirlos en los únicos artífices de este drama histórico. El mundo indígena aparece considerado, una vez más, como una rémora del progreso.

## UN PARTE AGUAS DE LA HISTORIA

Pareja consideraba que el país no alcanzó la libertad de manera plena con la independencia, consagrada en 1822, sino recién en 1895. Según esta perspectiva, si bien la independencia supuso un impulso fundamental hacia la consecución de la libertad, durante el resto del siglo XIX un conjunto de

17. Alejandro Carrión, «Una nueva visión de nuestra historia», en *Letras del Ecuador*, No. 96-99, jul.-oct. 1954.

fuerzas reaccionarias se encargaron de detener este propósito. Uno de los momentos más significativos de aquella interrupción histórica fue el Estado teocrático que entronizó el fanatismo como política estatal, ideado por García Moreno.[18]

Según Pareja, la historia decimonónica fue el escenario del conflicto entre dos principios contrarios: el conservador y el liberal, expresados especialmente en la pugna entre la Iglesia y el Estado. En este contexto apareció la figura del caudillo que se acercó persistentemente a uno u otro principio, según su conveniencia. Hacia 1875, la presencia de estos impedimentos hizo del país «una asociación de almas quebradiza y débil». En aquel escenario histórico, el autor distingue la existencia de dos actitudes o culturas regionales: «la paciencia serrana y su amor a la tierra», de un lado; y «la energía avasalladora y rebelde del costeño», del otro. En ambos escenarios, el campesino fue considerado «una propiedad con restricciones». Mientras en la Costa la clase dirigente fue la burguesía «mercantil y progresista», de corte liberal; en la Sierra identifica a la clase terrateniente como la encarnación del principio conservador. La revolución no brotó de la paciencia serrana ni de la economía destinada al autoconsumo. En contraste, el autor afirma que la alfarada, «una epopeya popular», surgió de la combinación de la actitud cultural costeña, propensa a la rebelión e inclinada a la aventura, y de los efectos que produjo la economía de exportación.[19]

Pareja establece sin ambages que la Revolución liberal fue el parte aguas de la historia ecuatoriana. Antes y después de 1895, la historia fue radicalmente distinta puesto que, «al sacudir las viejas formas de convivencia humana», el país asumió el desafío tantas veces pospuesto de «organizarse en el siglo XX como un Estado moderno». Al mismo tiempo, el autor afirma que en el epicentro de esta transformación de 1895 se ubica «el alma mestiza, vale decir, el alma nacional», la cual «se aproxima a la totalidad de su formación, y ensaya, gracias al acercamiento de la clase media al poder político, la solución de sus tremendos conflictos interiores: sentimientos de inferioridad, odio y admiración simultáneos al blanco, desprecio al indio, vanidad irritante y también humilde actitud...».[20]

---

18. A. Pareja Diezcanseco, *La República de 1830 a nuestros días*, p. 217; *La lucha por la democracia...*, pp. 46, 217.
19. A. Pareja Diezcanseco, *Ecuador. La República de 1830...*, p. 173.
20. *Ibíd.*, p. 218.

De lo expuesto se desprende que Pareja atribuye a la Revolución liberal un papel notabilísimo en la historia nacional, una «ejemplaridad moral» profunda. Le adscribió la condición de posibilidad de que el Ecuador afianzara la democracia, accediera a una modernidad política plena, asegurara la vigencia de la libertad y alcanzara, en suma, el progreso. En esta lectura del pasado se revela de cuerpo entero el tamiz axiológico de Pareja y el tipo de análisis histórico que practicó. A su entender, la Revolución liberal fue el acontecimiento histórico que verdaderamente permitió la superación de la herencia colonial y el acceso a la modernidad deseada.

Se advierte en esta perspectiva un sesgo teleológico. Convierte a la Independencia y al ejercicio republicano del siglo XIX en un antecedente de la transformación liberal. Según la lógica del argumento, todo conduce hacia la revolución, inclusive la acción de las fuerzas recesivas que contradictoriamente aumentaron la presión por el cambio. Adicionalmente, la caracterización esquemática que Pareja estableció de las culturas regionales costeña y serrana construyó un marco de explicación que ha ejercido un impacto duradero: el dinamismo histórico se tornó en una imagen inherente al litoral y el inmovilismo se atribuyó a la región andina. El entendimiento de la Revolución liberal como resultado de una acción combinada del espíritu costeño con los efectos de la agro-exportación se volvió una idea que ha perdurado hasta el presente. Ambas caracterizaciones fueron adoptadas con entusiasmo por el incipiente análisis social de los años sesenta y setenta que convirtió el relato histórico de Pareja en un antecedente del desarrollo de las ciencias sociales ecuatorianas contemporáneas.

## MESTIZAJE Y ECUATORIANIDAD

La narrativa histórica de Pareja tiene su fundamento en el mestizaje, el cual se manifiesta como una propuesta de eugenesia sociocultural y civilizadora. En dicho meta-relato histórico nacional, el mestizaje adquiere la forma de un hilo conductor que, débil y difuso en sus comienzos, alcanza una singularidad expresiva propia con el paso del tiempo e induce procesos, prácticas y transformaciones cruciales como la Revolución liberal. Pareja afirma que la revolución alfarista fue «la primera revolución de auténtica ecuatorianidad»

y que el «alma mestiza»[21] proveyó la energía para realizar dicha transformación.

Ante las críticas de quienes veían en el mestizaje un fenómeno postizo, Pareja replicó que se trataba de «una realidad histórica y sociológica», que «los mayores y mejores momentos de nuestra formación nacional son mestizos», y que «el amor por la tierra es más sentimiento mestizo (pues es a lo que éste se aferra por salvarse) que sinceridad blanca».[22] Como se advierte, esta concepción del mestizaje abarca una combinación de aspectos que incluyen al mestizo, como actor colectivo, y al mestizaje, en términos de una dinámica civilizadora. Pareja atribuye al mestizo y al mestizaje una potencialidad de transformación histórica que enrumbaría el país hacia el progreso y la democracia. Se trata de adjudicar al mestizaje una *agencia* o *iniciativa* (*agency*) en el proceso histórico de construcción nacional. También encuentra en el mestizo la proyección de una novedosa sensibilidad cívica y, por último y no menos importante, la capacidad de encarnar una filiación plena con «la ecuatorianidad» mediante el recurso de identificación con el destino histórico de la nación. En otras palabras, Pareja ingresa a la arena contenciosa en que se define la nación, usando la narrativa histórica para modificar sus fronteras identitarias. Desde un *locus* temporal ubicado a mediados del siglo XX, ofrece la respuesta acerca de quién, en términos colectivos, encarna la nación.

Según Pareja, la transformación de 1895 fue el resultado de «un esfuerzo íntimo del pueblo», cuya genealogía «se remonta a los orígenes de la nacionalidad mestiza, un centenar de años después de la Conquista». Encuentra en la «tarea de superación mestiza» un fenómeno en expansión y proyección hacia múltiples ámbitos que incluyen desde la política progresista, pasando por la literatura, las artes plásticas, hasta una embrionaria ciencia. También descubre en el mestizaje la posibilidad de superar la fragmentación geográfica y los complejos traumas de «inferioridad, odio y admiración simultáneos al blanco, desprecio al indio, vanidad irritante y también humilde actitud [...] En fin, cargado con todos sus defectos y todas sus virtudes, este hombre contradictorio caracteriza, ya lo sabemos, al país en creación que, por obra de la revolución de 1895, empezó a manifestarse cabalmente».[23]

---

21. *Ibíd.*, pp. 217-218.
22. A. Pareja Diezcanseco, «Carta a Gonzalo Zaldumbide», en *El duro oficio...*, pp. 190-191.
23. A. Pareja Diezcanseco, *Ecuador. La República de 1830...*, pp. 217-219.

La operación de enarbolar el mestizaje como proyecto nacional precisó de situarlo ante la trayectoria de otros actores colectivos históricos. Pareja desacreditó la idea muy corrientemente aceptada de que el mestizaje se expresaba y reducía a un asunto de combinación de proporciones de sangre india y blanca. Esta lectura le pareció tan falsa como esquemática:

> Sobre todo, sería atribuir, desde el pretencioso punto de vista racial, los defectos del mestizo a lo inconveniente de un cruzamiento de dos sangres; y sus virtudes, a las excelencias de lo indio o a las excelencias de lo blanco, como si fueran categorías que, fundidas, pudieran separarse por obra de una alquimia prodigiosa.
> Claro que ese mestizo pasará. Como pasa todo. Pero pasará cuando el país haya alcanzado mayoría de edad, y hayamos cooperado todos, con sentido nacional profundo, a libertarlo de sus resentimientos, producto del desprecio con que el blanco... suele mirarlo, por reflejo del no confesado desprecio que experimenta por el indio...[24]

La herencia colonial fue resultado de que el indio y el español experimentaran la historia «como dos negaciones rotundas, incompatibles con la creación de un espíritu nacional nuevo, de una esforzada síntesis de formación cultural típica». Muchos vieron en el mestizaje, que arrasó con la sociedad indígena, una necesaria síntesis conciliadora de aquellas dos contradictorias formas de existencia. Pareja no participa de esta lectura del mestizaje ni tampoco le adscribe un contenido básicamente racial, aunque admite que «por ahora la realidad ecuatoriana es mestiza con base india». Como consta en la cita precedente, no hay «una alquimia prodigiosa» que permita determinar la calidad de los componentes de la mezcla. Por lo tanto, sobra a la discusión qué defectos o virtudes corresponden a un determinado origen racial específico. Más bien, Pareja ve en el mestizaje la única posibilidad de superación de aquel tremendo choque psíquico, cultural y material que dejó la herencia colonial. Aunque el autor no emplea el lenguaje de la dialéctica, su concepto de mestizaje funciona como una superación de lo hispano y de lo indio, los otros dos componentes de la tríada, y la posibilidad histórica de que el país se ponga al día con los valores de la democracia y el progreso.

Pareja concibió el mestizaje en una posición equidistante tanto del indigenismo como de quienes suscribían una supuesta supremacía blanca.

24. *Ibíd.*, p. 219.

Afirmó que «el indigenismo es posición tan reaccionaria como la que favorece al blanco puro». Arguyó que ambas tienden hacia una inconveniente regresión. Pareja percibía al indio sumido en una vil y dilatada subordinación que arrancó desde tiempos del incario y que continuaba hasta el siglo XX. No resignaba su indignación frente al cuadro social en que los indios eran «tratados como bestias». Por ello propuso, como remedio para esta tragedia social, «incorporar al indio a la civilización, mestizándolo»; pues, argumentaba, «usted no puede tener un verdadero país con un puñado de blancos y un montón de indios esclavos».[25] Aseveró que mantener al indio «como una entidad de deslindes precisos y autónomos», sin incorporarlo a la integración nacional, era «casi un delito contra la historia», e inhibía de convertir a este grupo humano en un factor de progreso. El remedio al aislamiento radicaba en alentar un «acercamiento íntimo a las corrientes universales de la cultura».[26] Según Pareja, el mestizaje era precisamente ese remedio de ajuste de cuentas con la historia y de que el país se pusiera al día frente a la inequidad social, la agenda del progreso y la democracia. A los ojos de Pareja, el mundo indígena no ofrecía otra cosa que un cuadro de atraso y de lenta e inexorable desaparición biológica y social.

Frente a este panorama social de inequidad, que se desprende de una historia secular de opresión, Pareja encuentra en el mestizaje un medio de eugenesia peculiar, en el que el aspecto racial importaba menos que la posibilidad de abrir una puerta de acceso al legado civilizatorio dejado por los distintos pueblos de la tierra:

> Comparto con usted enteramente el deseo de que el mestizaje nuestro se haga también con vikingos. Mas, a preñar hembras pueden venir también españoles, italianos o portugueses, rubios o morenos, que nada importa el color, pero sí la herencia civilizadora de siglos, que buena falta nos hace. Pero, mientras llegan los rubios, observo allí donde el mestizaje de indio y blanco o de negro y blanco se ha hecho del modo más completo y homogéneo, donde no ha tropezado con el paralizante prejuicio, allí han progresado grandes países: México y Brasil. Y es que usted no puede tener un verdadero país con un puñado de blancos y un montón de indios esclavos. No sé por qué ha de pensar usted que yo no admiro a los blancos. ¿Puede usted imaginar que no conozco, aunque fuera de oídas, y en malas lectu-

25. A. Pareja Diezcanseco, «Carta a Gonzalo Zaldumbide», en *El duro oficio...*, pp. 192-194.
26. A. Pareja Diezcanseco, *Ecuador. La República de 1830...*, p. 219.

> ras, la extraordinaria obra cultural y civilizadora del blanco? Por la misma razón, admiro al chino, al africano del norte, al árabe, sin cuyo aporte no habría dado España tantas maravillas de pensamiento y arte, al egipcio, al persa, al indio de India...[27]

Para analizar este pasaje de Pareja inscrito en el debate que mantuvo con Gonzalo Zaldumbide, conviene aclarar brevemente algunos conceptos que subyacen a dicha intervención. El concepto de eugenesia fue ampliamente asimilado en América Latina y descansó en una comprensión racial de la realidad social, según la cual unos grupos humanos poseían ciertos atributos intrínsecamente superiores a otros, y supuso que la mezcla de los primeros con los segundos «mejoraría» o «perfeccionaría» el producto humano resultante, dentro de un cauce de naturalización de todas estas construcciones sociales. No obstante, la eugenesia fue asimilada y empleada de diferentes maneras tanto en los países metropolitanos como en las ex colonias, para supuestamente mejorar la raza o preservarla de mezclas inconvenientes. Se trataba de una peculiar combinación entre un conocimiento biológico que reclamaba el estatuto de científico y un conocimiento social, que también se autorizaba en el uso del primero para propósitos ideológicos específicos. La nación fue imaginada siguiendo estas líneas de pensamiento. La eugenesia puso en el centro de la discusión, aunque de forma pasiva, a las mujeres, cuya capacidad reproductiva fue asignada como un rol social de transmisión de filiaciones hereditarias y sobre las cuales la figura masculina se reservó el ejercicio de control y autoridad. La eugenesia definió distinciones biológicas y culturales de género. La categoría de género entendida como la construcción social de la masculinidad y la feminidad.[28]

La historia intelectual de los contactos y mezclas entre grupos humanos de diferente origen es muy compleja, variada y atraviesa la larga duración. La idea de la mezcla o hibridación de grupos humanos fue considerada inconveniente, peligrosa y degenerativa durante siglos. Durante las primeras décadas del siglo XX hubo un debate que desafiaba estas concepciones opuestas a la hibridación racial. Algunos creían que la mezcla entre grupos supuestamente superiores mejoraba a los inferiores. En cambio, otros argumentaron

27. A. Pareja Diezcanseco, «Carta a Gonzalo Zaldumbide», *El duro oficio...*, p. 192.
28. Nancy Leys Stepan, *'The hours of Eugenics'. Race, Gender, and Nation in Latin America*, Ithaca, Corenll University Press, 1991, introducción, especialmente pp. 12-13.

que «la mezcla de fracciones raciales diferentes podría generar un nuevo tipo racial superior». Con ese antecedente, puede entenderse mejor el debate intelectual y político de cómo el mestizaje fue enarbolado y celebrado. México fue uno de los focos políticos e intelectuales en los que este debate alcanzó enorme resonancia durante los años veinte y treinta. Como se conoce, la exaltación que José Vasconcelos realizó del mestizaje estuvo dirigida a enaltecerlo como un elemento vital de la mexicanidad.[29] Un poco antes, y de manera independiente del caso anterior, en Bolivia también surgió una propuesta en torno al mestizaje ideada por Franz Tamayo en su libro *Creación de la pedagogía nacional*, publicado en 1910.[30]

Regresando al pasaje destinado a aclarar su posición sobre el mestizaje, encontramos algunos elementos indicativos que merecen atención. Pareja no apuesta por una eugenesia expresada en un mestizaje de tipo racial. Hay más bien indicaciones explícitas que desestiman la cuestión del color de la piel. Empero, el mestizaje que se adopta busca crear un mecanismo de acceso a la herencia civilizadora dentro de una perspectiva plural no necesariamente eurocéntrica o hispanófila, aunque ellas sean componentes capitales en la historia del país. Por medio de una apertura al mestizaje, el Ecuador se beneficiaría de una riqueza común a la humanidad. No obstante, la voz letrada y masculina del autor se autoriza a aceptar que las mujeres ecuatorianas sean receptoras de este supuesto beneficio y generen una filiación cuyo capital cultural sería administrado por el mestizo masculino, en una división del trabajo entendida en términos sexuales y de género.

En este panorama, el autor pasa a identificar a los países latinoamericanos, en los cuales el mestizaje se habría difundido hasta volverse dominante. Esta condición fue, además, la que permitió el acceso al progreso y la consiguiente eliminación de los prejuicios sociales. En esa perspectiva, el autor no encuentra otra salida para los indígenas que su des-indianización y su adscripción al mestizaje, el que supuestamente les abriría las puertas del contacto inmediato con las perspectivas universales de la cultura y la civilización.

¿Cómo comprender esta tentativa intelectual de imaginar la nación a partir del mestizaje como su fundamento axial? El asunto es mucho más complejo de lo que me ocupo aquí. Empero, considero apropiado adoptar los tér-

29. *Ibíd.*, capítulo 5, la cita corresponde a la p. 139. La traducción es mía.
30. Javier Sanjinés, *El espejismo del mestizaje*, La Paz, IFEA-PIEB, 2005, ver capítulo 1.

minos del debate que propone el crítico cultural Javier Sanjinés para el caso boliviano. Con agudeza, este autor observa que, detrás de la contienda cultural y política para entronizar el mestizaje como núcleo de la imaginación nacional, se esconde una contradicción irresuelta entre la tan deseada modernidad occidental y la tan escondida cara oculta de la colonización. Me parece que la importante formulación de Sanjinés ilumina de forma peculiar un conflicto cultural basal no solo en Bolivia sino en el orbe de los países andinos. La meta-narrativa histórica elaborada por el escritor Alfredo Pareja reproduce con algunos ecos particulares ese gran dilema entre la ansiada modernidad, que vendría aparejada de prosperidad, democracia e igualdad, y la herencia colonial tan irreductible en su comprensión histórica como tercamente viva en las prácticas sociales cotidianas. ✦

Fecha de recepción: 18 septiembre 2008
Fecha de aceptación: 29 octubre 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Del olvido a la memoria de la impunidad de la masacre de 1912 a través de *La hoguera bárbara*

CAROLINA LARCO CHACÓN
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

**RESUMEN**

La autora revisa la contribución de Alfredo Pareja a la memoria del país, a través de su libro *La hoguera bárbara*. Escrito en 1944, trae a la luz pública un tema eludido o marginado en años previos, reconstruyendo los escenarios que antecedieron a la masacre de Eloy Alfaro y otros liberales; asimismo presenta claves para la comprensión de los eventos que estuvieron detrás de esos crímenes que marcaron la historia del país. El presente ensayo analiza tres momentos de la memoria social para indagar si fue posible olvidar estos hechos. Primero, revisa la percepción del pueblo y la versión oficial de la masacre de 1912; se recuerda que, en 1919, el fiscal en el juicio para identificar a autores, cómplices y encubridores, determinó en forma concluyente la responsabilidad del Estado en la misma; no obstante, los crímenes quedaron en la impunidad. El segundo momento es el de culto a Alfaro a través de la celebración de su obra pública, en los años 20 y 30; la memoria social sobre la masacre parece distendida. Finalmente, en los años 40, se publican obras sobre Alfaro, por el centenario de su nacimiento –entre ellas *La hoguera bárbara*–, presentándolo como héroe liberal y mártir del pueblo.

PALABRAS CLAVE: Historia del Ecuador, Revolución liberal, memoria social, narrativa, conmemoración, magnicidio.

**SUMMARY**

The author reviews Alfredo Pareja's contribution to the nation's memory, through his book *La hoguera bárbara*. Written in 1944, it brought to the public eye a topic alluded to, or marginalized in previous years, reconstructing the scene before the murder of Eloy Alfaro and other liberals; likewise it presents information key to an understanding of those events that lead to

this crime which has scarred the nation's history. This essay analyzes three instances from societal memory in order to ask if this tragedy could have been avoided. First, it reviews the people's perception as well as the official version of the 1912 massacre; it reminds us that, in 1919, the prosecutor in charge of finding those guilty conclusively determined that the State was responsible; nevertheless, these crimes were never punished. The second moment is that of the Alfaro cult which celebrated all of his public works during the 20's and 30's; social memory of the massacre seems to be open. Finally, in the 40's, works on Alfaro are published, for his 100th birthday–among which is *La hoguera bárbara*–, which presents him as a liberal hero and a martyr of the people.
KEY WORDS: History of Ecuador, Liberal Revolution, societal memory, fiction, conmemoration, magnicide.

EN ESTE TRABAJO intento resaltar el aporte del escritor ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco en la memoria de nuestro país a través de las páginas de una de sus obras: *La hoguera bárbara*, sobre la vida y la muerte del general Eloy Alfaro, líder de la Revolución liberal (1895-1912), ex presidente del Ecuador, recordado por el pueblo y reconocido como uno de los grandes constructores de la nación. La obra narra el contexto de la polémica entre los conservadores y liberales, de larga data en el país, y está escrita, según el propio autor, con pasión no únicamente por la muerte trágica de Alfaro sino por la misma historia política.

El presente texto se enfoca, de manera especial, en una intención que se revela en *La hoguera bárbara*: el recuerdo de la muerte terrible de Alfaro y de otros liberales en la masacre de 1912, fraguada en la intensidad de disputas políticas que involucraron al pueblo, inculpándolo como único responsable de ese delito que quedó en la impunidad. Sobre este tema la obra tiene un sentido significativo para la memoria. Se escribió en México en 1944 y coloca de nuevo bajo el dominio público un tema poco tratado, marginado, en diferentes épocas, cuando el pueblo parecía haber confinado el acontecimiento traumático en el olvido. El autor buscaba la verdad[1] acerca de lo sucedido en 1912, para lo cual reconstruye escenarios que antecedieron a la masacre y ofrece claves para la comprensión de la trama en la que se tejieron los

1. Cfr. el estudio de Fernando Balseca, «Los gestos de Alfaro: ¿por dónde anda la Historia y por dónde la Literatura en *La hoguera bárbara*?», en *La Revolución alfarista. 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1996.

asesinatos, enfocando las emociones profundas de los personajes, actores reales, y el uso que se hizo del pueblo, en el ambiente político agitado, para cometer actos bárbaros con los cadáveres de los liberales.

*La hoguera bárbara* está escrita con un sentido de denuncia de la impunidad de los crímenes para los autores intelectuales, una injusticia que será releída por las nuevas generaciones. La obra termina con la narración de la masacre, pero abre a los lectores la indagación de ciertos aspectos sobre cómo y quiénes tramaron los hechos, cuál fue la acción de la justicia, cómo reaccionaron los testigos, cómo recuperó la población quiteña el curso normal de la vida cotidiana, de qué manera se recordaba el suceso o si se procuró el olvido.

En el transcurso del tiempo, desde 1912 hasta la publicación de *La hoguera bárbara*, se pueden identificar varios momentos de la memoria, por recorrer de manera breve en este texto.

## LOS CRÍMENES DE 1912. LA PERCEPCIÓN DEL PUEBLO Y LA VERSIÓN OFICIAL

*Todo en la capital*[2] *estaba preparado para el asesinato, para el doble crimen de matarlos y después culpar al pueblo.*[3]

En «Éxodo», el último capítulo de la obra, Alfredo Pareja relata una serie de crímenes ocurridos en contra de liberales desde el golpe de Estado del 11 de agosto de 1911, por el cual Alfaro dimitió al cargo de presidente de la República. El primer asesinato fue el del coronel Belisario Torres, jefe de las fuerzas revolucionarias del liberalismo radical alfarista, quien luego de combatir en la batalla de Huigra[4] fue apresado y llevado al Panóptico de Quito en donde lo hirieron con una bala por la espalda. Pareja señala que el asesinato del coronel Torres se ocultó y que, en su agonía, se había negado a firmar una «declaración culpando al pueblo de su muerte».[5]

2. Se refiere a la ciudad de Quito, capital del Ecuador.
3. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara (vida de Eloy Alfaro)*, México, Compañía General Editora, 1944, p. 298.
4. Lugar en el que se libró una batalla entre las fuerzas oficialistas representadas por el gobierno de Carlos Freile Zaldumbide con las fuerzas revolucionarias del liberalismo pro-alfarista.
5. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 294.

Después tuvo lugar el crimen del general Pedro Montero, el 25 de enero de 1912, en Guayaquil. Se había declarado Jefe Supremo en diciembre de 1911,[6] acto que provocó su captura. La noche en la que un tribunal lo condenaba a dieciséis años de prisión, recibió un disparo de un oficial del batallón Marañón. Pareja Diezcanseco recrea la escena del crimen: «Vivía aún Montero cuando le arrojaron por el balcón. Lo arrastraron por la Plaza de San Francisco, atravesándolo de bayonetas, las entrañas colgando. Le prendieron fuego y empezaron a brincar sobre las llamas», y el autor añade: «en algunas casas de *gente bien*[7] se murmuraba: 'Deben hacer lo mismo con el indio Alfaro'. 'Todos los Alfaros deben morir'».[8]

En efecto, un destino similar les deparó a Alfaro y a sus compañeros liberales, Ulpiano Páez, Medardo y Flavio Alfaro, el periodista Luciano Coral, Manuel Serrano, en Quito el 28 de enero de 1912. Luego de que el gobierno de Carlos Freile Zaldumbide rompió la capitulación por la que se pondría fin a los enfrentamientos con los liberales, todos fueron capturados en Guayaquil y trasladados a Quito para recluirlos en el Panóptico, en calidad de presos políticos. El mismo día de su llegada fueron victimados en el presidio. Luego se exhibieron y arrastraron sus cadáveres hacia el norte de la ciudad, a un sitio denominado El Ejido en donde los incineraron, a manera de un castigo ejemplar, pues todo parecía estar preparado para perpetrar esta masacre, tal como relata con acierto Alfredo Pareja:

> Cuerdas oportunas fueron distribuidas. Todos desnudos, a unos de los pies, a otros de los brazos, los arrastraban... Algunos se embolsicaban de prisa monedas enviadas para el reparto. Y los niños descalzos curiosos, corrían en pos de los cuerpos, cuesta abajo. Al Ejido![9]

En realidad, en los días previos a la masacre, se habían dispersado rumores sobre la intención del retorno de los Alfaro al gobierno. Sus opositores políticos los señalaban como una dinastía tiránica, escaladora del poder.[10] Éstas y otras ideas fueron difundidas con énfasis por medio de tele-

6. Acto que lo proclamó en nombre de Alfaro, quien luego del golpe de Estado de 1911 se encontraba en Panamá.
7. Cursiva del autor.
8. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, pp. 298-299.
9. *Ibíd.*, p. 303.
10. Francisco Andrade Marín, *Mensaje del Presidente de la Cámara de Diputados del Ecuador en el ejercicio del Poder Ejecutivo al Congreso Ordinario de 1912*, p. 6.

gramas y artículos de prensa, logrando influir notablemente en la opinión pública mientras se preparaba el terreno para la masacre. Años después, en 1919, Pío Jaramillo Alvarado, fiscal en el juicio seguido para identificar a los autores, cómplices y encubridores de la masacre, determinó de manera concluyente la responsabilidad del Estado en los crímenes de 1912, al haber suministrado, por medio de miembros del ejército, las armas para franquear las puertas de acceso al Panóptico en donde se encontraban los presos políticos, armas que aparecieron en el momento de la profanación de los cadáveres y en las escenas macabras de la masacre.[11] Luego de victimar a los presos entregaron «los despojos sangrientos a una chusma ignara y ciega»,[12] dice el fiscal. Acusó al gobierno de ese momento, de Carlos Freile Zaldumbide, por su debilidad que cedió a las presiones de la opinión pública, en particular, a los opositores de Alfaro que pedían el traslado de los presos a Quito y su posterior exterminio. Según el fiscal, esta actitud política se había traducido claramente en algunos diarios de la ciudad.[13] Al respecto, Pareja Diezcanseco señala la agitación política provocada por la prensa:

> Cómo afiló las garras la prensa oficial «Escarmiento saludable para las presentes y futuras generaciones. ¿Qué hará con los Alfaros y Montero? Todo castigo será pequeño... Se trata de criminales contra quienes no tiene eficacia ni el presidio ni el destierro... El pueblo de Quito debe hacer con esa gente, lo que el pueblo de Lima hizo con los Gutiérrez...». Clamaba la prensa de gobierno. Sangre para la fiesta. Sangre para saciar. Un diario contaba los días: faltan cuatro, faltan tres, faltan dos...[14]

---

11. «Acusación fiscal del señor doctor don Pío Jaramillo Alvarado ante el jurado que se reunió el día 6 de marzo de 1919, para pronunciar el veredicto, en el juicio criminal seguido para castigar la masacre del 28 de enero de 1912», en Neptalí Zúñiga, «La verdad histórica: documentación inédita sobre la muerte de Alfaro», en María Elena Albán, coord., *Visión actual de Pío Jaramillo Alvarado. Documentos del Seminario Nacional, Loja, 13 al 16 de septiembre 1988*, Quito, Subsecretaría de Cultura, Dirección Provincial de Educación, Departamento de Cultura de Loja/Fundación Friedrich Naumann, 1989.
12. *Ibíd.*, p. 392.
13. *Ibíd.*, p. 358.
14. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, pp. 298-299. En la segunda edición de la obra, 1975, el autor cita fragmentos de artículos de periódicos quiteños que incitaban reacciones negativas en contra de Alfaro. Era el caso del diario *La Prensa* que denominaba a Alfaro «la víbora que tenemos entre nosotros... es preciso triturarla!». También cita un fragmento de un artículo de *El Comercio* cuando Alfaro llegó a Guayaquil en enero de 1912: «Será... un poderoso estímulo para acabar, de una vez

Por último, *La hoguera bárbara* nos recuerda el asesinato del coronel Julio Andrade, perpetrado el 6 de marzo de 1912. Militar liberal, también fue víctima de un crimen poco esclarecido cuando era candidato a la Presidencia de la República con probabilidades de triunfar. De igual manera, las voces oficiales inculparon al pueblo que actuó en una «confusa revuelta», compuesta por «paisanos armados».[15] Con este crimen se selló un ciclo de asesinatos impunes que compartieron varios rasgos, uno de los cuales fue haber inculpado al pueblo.[16]

Pero, ¿la memoria social pudo olvidar esos hechos traumáticos que sin duda marcaron la historia del país? Un primer momento, identificado entre 1912 y 1919, el más controvertido, se caracterizó por emociones y actitudes políticas opuestas, por el recuerdo reciente de los crímenes del 28 de enero, que fueron presenciados por muchas personas con dolor y pánico ante el espectáculo de degradación que sufrieron los cadáveres, inmolados y exhibidos públicamente durante el arrastre por la ciudad de Quito. Según una crónica de esos días, la población estaba conmocionada y la masacre era el único motivo de conversaciones entre la gente que reprobaba el arrastre de los cadáveres, aunque creían que el hecho de matarlos era muy explicable y hasta justificado.[17] Inclusive algunas personas ilustres no escaparon a este tipo de reacción.[18] Luego vino el silencio colectivo, posiblemente, por el temor de ser identificados como cómplices de la masacre.

---

para siempre, con todos estos elementos nocivos para la República. Tal vez la justicia haya unido a Montero con Alfaro para ejercer sobre ellos inexorables reivindicaciones».

15. Comillas mías. Cfr. la obra del hermano de la víctima, Roberto Andrade, *Vida y muerte de Eloy Alfaro*, Bogotá, El Conejo, 1985. Aquí presenta una información valiosa sobre el origen de los crímenes de 1912.
16. Cfr. también Carlos de la Torre Reyes, *La espada sin mancha. Vida del general Julio Andrade*, Quito, Banco Central de Ecuador, 1995.
17. Cristóbal Gangotena, «El arrastre de Alfaro y sus lugartenientes», en Manuel Espinosa Apolo, comp., *Así fue, testimonios sobre los hechos más conmocionantes de la historia nacional narrados por sus protagonistas y testigos presenciales*, Quito, Taller de Estudios Andinos, 1998, pp. 123-135.
18. A. Pareja Diezcanseco, cita en *La hoguera bárbara*, un telegrama del escritor ambateño Juan Benigno Vela (1843-1920), dirigido a Leonidas Plaza, General en Jefe del Ejército en las batallas contra-alfaristas de Huigra, Naranjito y Yaguachi, pocos días antes de la masacre en el que le manifestaba: «Deje pasar la justicia de Dios, remita los presos a Quito, no se enajene de la voluntad de los pueblos ... que caiga sobre ellos la sanción de la ley»; pero terminada la tragedia del 28 de enero, el escritor, a través de un telegrama enviado al presidente de la República Freile Zaldumbide, desde

Por otro lado, en esos años surgieron voces de protesta y de condena internacional que miraba lo sucedido como un hecho bárbaro. Frente a esta presión el Estado asumió la justificación de los hechos con el ánimo de limpiar la imagen desprestigiada del país. Pronto, los rasgos de los sucesos del 28 de enero se omitieron en los mensajes oficiales y, poco a poco, fueron convertidos en actos nefandos, repulsivos para la memoria.[19] Miembros del Estado, mediante publicaciones de la prensa local y en discursos oficiales, justificaron la masacre presentándola ante la opinión pública como una sanción «justa»[20] del pueblo al abuso de poder, a la tiranía de los Alfaro. Inclusive se alegaba que una «poblada rugiente de más de cinco mil personas»,[21] compuesta por mujeres viudas y niños en la orfandad por las batallas de Huigra, Naranjito y Yaguachi, ocurridos los días 11, 14 y 18 de enero, tomaron venganza por mano propia contra Alfaro y los liberales, victimándolo en el panóptico.

Pero la necesidad de una sanción legal a los verdaderos responsables de la masacre del 28 de enero de 1912, era una cuestión pendiente en la opinión pública local, dada la dimensión catastrófica de los hechos y también porque la acción de la justicia era débil, expresada tanto en la lentitud del juicio contra los autores de los crímenes como en la falta de apresamiento.[22] Transcurridos los primeros años de la masacre, el hermetismo conservado por quienes «vieron, oyeron y palparon la infracción»[23] comenzó a romperse. Había quienes postulaban en el Congreso de la República el perdón y el olvido para las muchedumbres que actuaron el 28 de enero, así como la necesidad de analizar las causas del comportamiento irracional del pueblo.[24]

---

Ambato a Quito, manifiesta: «Todos estamos aterrados: casi no nos damos cuenta de lo que ha pasado: es un sueño, una pesadilla, que nos tiene enajenados. Mas ante estos hechos tan horribles, no es la muchedumbre inconsciente la que debe responder ante la Historia. Un poder superior, una mano invisible, sea la fatalidad, sea lo que fuese, ha conducido estos acontecimientos, sin que nosotros podamos explicarnos...». Cfr. R. Andrade, *Vida y muerte de Eloy Alfaro*, p. 19.

19. F. Andrade Marín, *Mensaje del Presidente de la Cámara de Diputados del Ecuador...*, p. 3.
20. Comillas mías.
21. F. Andrade Marín, *Mensaje del Presidente de la Cámara de Diputados del Ecuador...*, p. 3.
22. Hasta el registro de la muerte de Alfaro se realizó de manera tardía, el 11 de marzo de 1912, según consta en el acta de defunción inscrita por un ciudadano desconocido y no por un miembro de la familia Alfaro. En el acta se anota que falleció «a causa de haberlo asesinado el pueblo». Quito, Dirección General de Registro Civil.
23. «Acusación fiscal del señor doctor don Pío Jaramillo Alvarado...»
24. *Defensa del Sr. Dr. Miguel A. Montalvo de las muchedumbres que actuaron en Quito, en la tragedia del 28 de enero de 1912*, Quito, Tipografía «La Luz» de J.B. López, 1918.

La prensa misma empezó a publicar los testimonios de los testigos y, sobre todo, se convirtió en público y conocido el hecho de que algunos sindicados en el juicio se encontraban libres y que «campantes y osados» recorrían la ciudad de Quito con «ánimo prevenido y desafiador»;[25] mientras que otros sindicados se habían ausentado con paradero desconocido. Ante estas circunstancias se presiona para culminar el juicio y dictaminar la sentencia.

El veredicto del fiscal Pío Jaramillo en 1919 determinó la responsabilidad del Estado en los crímenes contra Alfaro y los liberales, tal como hemos señalado anteriormente, e identificó a los autores intelectuales y materiales, aunque no se ejecutó la sanción. Se puede decir que el efecto fue más simbólico que jurídico, puesto que la acusación del fiscal liberó la conciencia social, deslindando de ciertas responsabilidades al pueblo. Hasta los años 30, cada 28 de enero, a manera de catarsis colectiva, aparecían en las paredes de la ciudad de Quito «gráficas de ex presidiarios uniformados y con las cabezas y caras de los instigadores»[26] a quienes el pueblo los identificaba como responsables.

## EL CULTO A ALFARO A TRAVÉS DE LA CELEBRACIÓN DE SU OBRA PÚBLICA

*El ferrocarril le absorbía todos los pensamientos.*
*La unión nacional contaría con el vehículo indispensable.*
*Intuía que la nación solo se conformaría cuando sus regiones predominantes igualasen sus ritmos económicos.*[27]

En un segundo momento en la memoria sobre Alfaro, ubicado en los años 20 y 30, prima la conmemoración festiva de su obra pública y esto opacó la memoria de la impunidad de la masacre de 1912. En especial el pueblo concitó su atención en rendir culto a Alfaro a través del reconocimiento del valor de la «magna obra del ferrocarril»[28] como un triunfo del progreso. Se

25. Información tomada de la copia del acta «Visita de cárceles efectuada el primero de diciembre de 1917». Quito, Archivo Nacional de Historia, Fondo Prisiones, caja 13, exp. 27. A partir de este año es recurrente la presión, ejercida en especial por un ministro de la Corte Superior, Manuel Borrero, para la sustanciación del juicio de 1912.
26. Cfr. Neptalí Zúñiga, «La verdad histórica: documentación inédita...», p. 392.
27. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 76.
28. Se la denomina así en los documentos de la época.

crearon comités organizadores de una serie de actividades conmemorativas para realizarlas en varios lugares del país.

Ya en 1918 se fundó la Junta «Eloy Alfaro», con el objetivo de recaudar fondos para la construcción de un mausoleo que guardara las cenizas de Alfaro. Hacia 1933 este comité organizó un programa conmemorativo reluciente, a propósito del vigésimo quinto aniversario de la inauguración del servicio del ferrocarril del sur Quito-Guayaquil.[29] Durante dos días de conmemoración, el 24 y 25 de junio en Quito, varias corporaciones e instituciones educativas protagonizaron desfiles cívicos y militares con sendas ofrendas florales, bandas de música, exposiciones de pinturas alegóricas, concursos literarios, discursos, artículos de prensa y el acto solemne de inauguración de un monumento a Alfaro, en la estación del ferrocarril en Chimbacalle. Llama la atención el simulacro, festivo y nostálgico a la vez, del gran día cuando el ferrocarril llegó por primera vez a Quito, según el programa conmemorativo:

> [...] a la hora precisa en que hizo su primer arribo triunfal a esta ciudad. En el Convoy está la locomotora No 12 que fue la primera que llegó a la Estación, el 25 de junio de 1908. El maquinista será el señor Munízaga, conductor de la máquina ahora 25 años.[30]

En este momento de celebraciones, la memoria social sobre la masacre parece distendida. La conmemoración de la obra del ferrocarril se convirtió en una fiesta pública que apelaba a la reconciliación de la patria, especialmente entre opositores políticos.

Al finalizar la década, Olmedo Alfaro, hijo de Eloy, publicó la segunda edición de su libro sobre la vida y muerte del viejo luchador, en el cual expone algunos hechos reveladores de la masacre de 1912, pese a que el autor estaba consciente de que en ese momento el tema ya no era de interés para la opinión pública porque lo consideraba asunto ya juzgado.

---

29. Cfr. Junta Eloy Alfaro, *Vigésimo aniversario de la llegada del Ferrocarril del Sur a Quito. Labores de la Junta Eloy Alfaro para conmemorar el triunfo del progreso*, Quito, Impreso por Luis Barba Viteri, 1934.
30. *Ibíd.*, p. 17.

## LA MEMORIA DE LA MASACRE EN LA OBRA

En los años cuarenta se escriben y publican varias obras sobre Eloy Alfaro, particularmente, biografías que coinciden con el primer centenario de su natalicio, que tuvo lugar en 1942. Por lo general, estas biografías se caracterizaron por erigir un culto a Alfaro, enfocando su carácter heroico como abanderado de la causa liberal y mártir del pueblo.[31]

*La hoguera bárbara* no escapa al espíritu escriturario de esta época que resalta el heroísmo de Alfaro con ciertos rasgos épicos, mitológicos, en su personalidad, liderando batallas como un *centauro*,[32] portador del saber y la civilización. Pero a diferencia de otras biografías, Alfredo Pareja Diezcanseco retoma con fuerza un asunto irresoluto por la justicia pública y que había caído en el olvido social, dada la distancia del tiempo desde la masacre de 1912; y aun porque la memoria del personaje Alfaro, alimentada con merecidas conmemoraciones festivas, ya descritas, con probabilidad marginaron el recuerdo de los crímenes impunes.[33]

Luego de tres décadas de los acontecimientos trágicos, el autor aborda este asunto todavía delicado en la opinión pública, tal como él mismo lo insinúa en el prólogo escrito en 1943 sobre unos hechos «de tan tremenda naturaleza, que solo con narrarlos se corre peligro, por más que se haya afirmado que 'lo inverosímil es lo cierto'».[34] En este sentido, Pareja Diezcanseco enmarca su obra dentro del tipo de biografías de denuncia sobre la muerte de Alfaro, escritas tres décadas atrás por José Vargas Vila, en *La muerte del cóndor*, en 1914,[35] y por Roberto Andrade, *Vida y muerte de Eloy Alfaro*, en 1916.

---

31. Cfr. Alejandro Andrade Coello, *Eloy Alfaro. Epinicio histórico. Primer centenario del nacimiento del héroe americano*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1942.
32. Alfredo Pareja se basa en la descripción del coronel Julio Andrade quien narró un episodio conmovedor sobre la actuación valiente de Eloy Alfaro en Gatazo, una batalla del liberalismo.
33. Como señala Tzvetan Todorov: «la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados». *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 16.
34. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, prólogo.
35. Cfr. José María Vargas Vila, *La muerte del cóndor del poema de la tragedia y de la historia*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1914.

El autor usó fuentes de diverso tipo para encontrar la verdad histórica: analizó y comparó documentos privados, viejos papeles familiares, con documentos públicos para «vencer así las contradicciones de la información interesada, la oscuridad de los relatos, las mutilaciones oficiales».[36] Recurrió, además, a los testimonios, pues era muy probable que la magnitud de la masacre no hubiese permitido el olvido del suceso y lo conservase guardado en la memoria de testigos directos que lo narraban únicamente en el círculo familiar o privado. Con la obra se pone de nuevo en escena la memoria social de los crímenes cometidos, reconstruida con algunos hechos basados en un rico caudal de fuentes muy cercanas a 1912, algunas de viva voz.

Sin embargo, ¿cuál es el sentido de evocar un pasado trágico y sin duda doloroso, presente en la obra? Con claridad se puede identificar los siguientes aspectos:

1. *La hoguera bárbara* resalta la dignidad de Alfaro, en especial, su papel pacificador previa a su muerte cuando las revueltas liberales estallaron de nuevo en la República y él estaba ausente del país. Pareja Diezcanseco reivindica el valor histórico del personaje Alfaro, positivo para la nación ecuatoriana: «la paz con honra era el pensamiento de don Eloy»,[37] lejos de las ambiciones de poder y de la imagen de tirano, creada por sus enemigos políticos, que fue usada como argumento para el golpe de Estado de 1911 y luego en su asesinato.
2. Recrea los escenarios de la conspiración entre varios actores: el gobierno, la *gente bien*,[38] la prensa de Guayaquil y Quito que cumplió un papel nefasto al caldear el ánimo del pueblo y ambientar el clima de la masacre de Montero, Alfaro y liberales.[39]
3. La obra es contundente respecto a lo que el autor describe como una tramoya: «Todo estaba preparado para perpetrar el asesinato» y revela el uso que se hizo del pueblo para cometer acciones irracionales en la hoguera bárbara.

---

36. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 12.
37. *Ibíd.*, p. 295.
38. Término usado por el autor para referirse a la élite.
39. El autor cita fragmentos de artículos de los periódicos guayaquileños *El Guante*, señalándolo como un diario de combativa influencia entre la intelectualidad guayaquileña, y *El Grito del Pueblo*, incitando al levantamiento del pueblo en contra del general Montero. *La hoguera bárbara*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 62, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel, 1975, p. 190.

Esta intención perversa se revela, de manera particular, en la primera edición de la obra publicada en 1944, cuando el autor presenta, con un estilo irreverente, la tentativa de eliminar todo vestigio del alfarismo, de convertirlo en cenizas y procurar el olvido. Pareja Diezcanseco cita algunos nombres de los autores intelectuales: Carlos Freile Zaldumbide y el coronel Alejandro Sierra, y en cuanto al pueblo, como autores materiales, al asesino de Alfaro, el cochero José Cevallos y a otros actores, artesanos y mujeres de vida airada que participaron en el arrastre. Hoy se conoce, por otras fuentes valiosas, que fueron identificados 16 asesinos para las seis víctimas del 28 de enero, 66 arrastradores de los cadáveres, que se turnaron por grupos hasta El Ejido y que la misma leña para incinerarlos había sido comprada con anticipación.[40]

## AL FINALIZAR

*La hoguera bárbara* es un homenaje a la vida de Eloy Alfaro y honra su muerte cuando denuncia algunas circunstancias planeadas por los autores intelectuales de la masacre, que libraron su conciencia echando la culpa al pueblo, a un grupo de personas, autores materiales del arrastre e incineración de los cadáveres.

En 1975 se publicó la segunda edición de *La hoguera bárbara* en la que se presenta una visión diferente sobre el papel del general Leonidas Plaza en los hechos que antecedieron a la masacre, específicamente, en el último capítulo, «Éxodo». Hay que indagar las razones que impulsaron al autor a realizar los cambios, aunque se puede pensar que se basó en el veredicto del fiscal Pío Jaramillo Alvarado, citado en la edición de 1975 y no en la 1944, que exime a Plaza de responsabilidades, pese a lo cual su papel histórico en los hechos aún es cuestionado en varios documentos. Se dice que la primera edición de *La hoguera bárbara* se agotó de una manera inusitada, existiendo hoy un número escaso de ejemplares en pocas bibliotecas del país.

De todas maneras, la obra nos impulsa a interpelar a la administración de justicia en el Ecuador, que dejó sin sanción alguna a los autores intelectuales, cómplices y encubridores de este hecho. La memoria de la muerte,

40. Cfr. Fernando Jurado Noboa, *Quito secreto*, Quito, Colección Amigos de la Genealogía, vol. 135, 1999.

aportada en la obra, apela al ejercicio de la ética y puede generar una conciencia histórica capaz de evitar tragedias similares en el presente y en el futuro. Esto tiene valor en la cultura política ecuatoriana, puesto que aun la idea de *arrastrar como a Alfaro* se actualiza en la memoria social, especialmente, en momentos de inestabilidad política. Con el paso del tiempo se convirtió en una frase común, pronunciada en serio o en broma, contra un gobernante o en contra de individuos particulares cuando se desea tomar la justicia por mano propia.

La memoria conservó el acto grotesco del arrastre, pero parece que aún se tiende a confinar en el olvido que la masacre fue, en rigor, un hecho trágico, fruto de una conjura en contra de seres humanos inocentes, en la que se usó al pueblo, y en tal medida no tiene justificación alguna. La lectura de *La hoguera bárbara* aportará a la conciencia de los actos y, parafraseando a Pareja Diezcanseco, recordará que la justicia ecuatoriana olvida lo que debe ser y castiga a los débiles con repugnante frecuencia. ✦

Fecha de recepción: 04 agosto 2008
Fecha de aceptación: 08 septiembre 2008

**Bibliografía**

Andrade, Roberto, *Vida y muerte de Eloy Alfaro*, Bogotá, El Conejo, 1985.

Balseca, Fernando, «Los gestos de Alfaro: ¿Por dónde anda la Historia y por dónde la Literatura en *La hoguera bárbara*?», *La Revolución alfarista. 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Guayaquil, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1996.

De la Torre, Carlos, *La espada sin mancha. Vida del general Julio Andrade*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995.

Gangotena, Cristóbal, «El arrastre de Alfaro y sus lugartenientes», en Espinosa, Manuel, comp., *Así fue, testimonios sobre los hechos más conmocionantes de la historia nacional narrados por sus protagonistas y testigos presenciales,* Quito, Taller de Estudios Andinos, 1998.

Guha, Ranahit, «La prosa de la contrainsurgencia», en *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.

Jurado, Fernando, *Quito secreto*, Quito, Colección Amigos de la Genealogía, vol. 135, 1999.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *La hoguera bárbara (Vida de Eloy Alfaro)*, México, Compañía General Editora, 1944.

——— *La hoguera bárbara*, Guayaquil, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 62, Ediciones Educativas Ariel, 1975, 2a. ed.

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Vargas Vila, J. M., *La muerte del cóndor, del poema de la tragedia y de la historia*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1914.

Zúñiga, Neptalí, «La verdad histórica: Documentación inédita sobre la muerte de Alfaro», en *Visión actual de Pío Jaramillo Alvarado. Documentos del Seminario Nacional, Loja, 13 al 16 de septiembre 1988*, María Elena Albán, coord., Quito, Subsecretaría de Cultura, Dirección Provincial de Educación, Departamento de Cultura de Loja/Fundación Friedrich Naumann. 1989.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alegoría e historia en *La hoguera bárbara*

**DAVID GUZMÁN**
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

El autor estudia *La hoguera bárbara* como texto inscrito en una doble tradición de la literatura latinoamericana, vigente hasta los años 60: reconstruye la vida de un caudillo, aspirando a refundar el sentido de lo nacional; y, por otro lado, problematiza los límites entre historia y literatura, en tanto el texto es alegoría de lo nacional y narrativa biográfica. *La hoguera bárbara* plantea una visión histórica en la que el héroe ocupa el lugar central; tiene un claro carácter nacionalista, lo que permite comprender la recuperación de este personaje histórico después del conflicto con el Perú de 1941. Más allá de su valor literario, el autor propone que *La hoguera bárbara* sea leída como un texto histórico.
PALABRAS CLAVE: Historia ecuatoriana, literatura ecuatoriana, literatura latinoamericana, *La hoguera bárbara*, Eloy Alfaro, relación Historia/literatura, nacionalismo.

**SUMMARY**

The author studies *La hoguera bárbara* as a book written in a double tradition of Latin American Literature, going on since the 1960's: it reconstructs the life of a caudillo (warlord), who aspires to re-found a sense of 'national' and on the other hand, it is made problematic by the limits between history and literature, in that the text is an allegory of national and biographical fiction. *La hoguera bárbara* proposes a historical vision that makes the hero the central figure; it is of a distinct nationalistic character which allows understanding of the recuperation of this historical personage after the conflict with Perú in 1941. Beyond its literary value, the author proposes that *La hoguera bárbara* be read as a historical text.
KEY WORDS: Ecuadorian History, Ecuadorian Literature, Latin American Literature, *La hoguera bárbara*, Eloy Alfaro, Historical/Literary relation, nationalism.

# I

CONSIDERADA COMO TEXTO didáctico, romance épico y biografía, *La hoguera bárbara* (1944)[1] se inscribe en una doble tradición de la literatura latinoamericana. Por un lado, aspira a refundar el sentido de lo nacional a partir de la reconstrucción de la vida de un caudillo político; y en otro sentido pretende problematizar los límites que puedan existir entre historia y literatura.

La literatura latinoamericana desde sus orígenes republicanos fue funcional a los proyectos de nación. Sea como poesía, ensayo o novela, la literatura de nuestro continente imaginaba soluciones posibles a los problemas de las recién fundadas repúblicas. Olmedo, en la poesía, retrata al héroe de las guerras de independencia en diálogo con la sombra del Inca, en un claro intento por conciliar las tradiciones histórico-sociales de los países independientes.

Simón Rodríguez, Sarmiento y Montalvo son ensayistas y polemistas de ideas republicanas, civilizadoras o liberales, todas dirigidas a la tarea de organizar a las naciones sudamericanas a partir de ideologías y tradiciones éticas del siglo XIX. *Aves sin nido,* de 1889, escrita por Clorinda Matto de Turner, es un ejemplo de cómo se intenta construir una nación como el Perú a pesar del racismo que enfrenta a los personajes del libro, y cómo esa intención se expresa por medio de la novela.

Aun bien entrado en siglo XX esta tradición de reflexionar sobre la nación, a partir de una compleja trama discursiva que va de la literatura a la historia, pasando por la política, refleja el carácter de la tarea intelectual en nuestros países. A diferencia de la tradición europea, la institución literaria no estaba circunscrita a la academia que, como señala De Certeau, despolitiza los discursos, estableciendo una separación entre la práctica política, la investigación científica y la creación literaria.[2]

Por eso en América Latina es posible encontrar pensadores que acompañan los procesos políticos e incluso los dirigen, como en el caso de Rómulo Gallegos, quien llegó a la Presidencia de Venezuela en los años cuarenta, Juan

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2 tomos [1944] 2003. Todas las citas corresponden a esta edición.
2. Michel de Certeau, «La operación histórica», en *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994, p. 37.

Bosh, primer presidente constitucional de República Dominicana en los años sesenta, y más recientemente Mario Vargas Llosa que intentó gobernar el Perú en los años ochenta. Esa articulación entre política, historia y literatura se encontraba dominada, según Doris Sommer, por la intención de plantear la «[...] construcción novelesca de una intimidad nacional [...]»[3] y reflejar una realidad positiva, es decir, una afirmación del carácter homogéneo de la nación y la continuidad de su proyecto histórico.

Sin embargo, según Sommer, esa tradición literaria que se consagraba a la creación de una nacionalidad fue interrumpida con la aparición de los narradores del llamado *Boom*, en los años sesenta. Dice Sommer:

> [...] Después de la guerra, las importaciones inundaron los nuevos mercados y la historia de A.L. dejó de tener esa apariencia progresista: ya no se trataba de una biografía nacional positivista del proceso de maduración paulatina [...] el optimismo populista se desvaneció y la lógica lineal del desarrollo económico se alteró para ir a dar al callejón sin salida del subdesarrollo permanente.[4]

Es decir que la literatura latinoamericana, a partir de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, entre otros, plantea varios niveles de lectura que provocan y reconstruyen la crisis generalizada de los Estados-nación, invadidos desde afuera y fragmentados desde el interior. El hades mexicano de Pedro Páramo, el realismo mágico opuesto al realismo racional en García Márquez, incluso las diferencias culturales, planteadas por un narrador mucho más temprano como Arguedas, son una crítica al discurso que recreaba la nación y para hacerlo apelaba a un todo homogéneo. Desde el *boom* América Latina aparece representada y traducida como un mundo heterogéneo y conflictivo desde el interior.

## II

Alfredo Pareja escribe *La hoguera bárbara* en este marco histórico, en el que la literatura y la historia cumplen, hasta cierto momento, una función

3. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 12.
4. *Ibíd.*, p. 18.

práctica, conviven en una relación promiscua, en la que es difícil establecer las diferencias entre imaginación y memoria, y puede considerarse como un discurso pedagógico, como una alegoría de lo nacional y como una narrativa biográfica.

«El magisterio de la Historia», «La aceleración de la Historia», «Y la presencia de un tiempo nuevo» son las tres categorías básicas que utiliza Paul Ricoeur para referirse a los usos que se le confiere al discurso histórico en diferentes momentos.

En el caso de *La hoguera bárbara* es evidente el uso ejemplar que propone el mismo autor, al entregarnos un libro que, como dice Pareja, es un «Mensaje de la tierra [...] La vida de Alfaro y la vida de mi tierra no hace más que una sola gran novela».[5]

El proceso de identificación entre el héroe y los lectores se encuentra mediado por el lugar que ocupan los seguidores del caudillo. Si los lectores no pueden identificarse directamente con el héroe, personaje épico, sí pueden seguir sus peripecias y de manera general, presentarlo como la encarnación del ideal patriótico, del que todos, seguidores y lectores, forman parte. Es decir que los lectores se identifican con los seguidores del héroe, porque el héroe mismo asume un carácter paternal.

Las posibilidades pedagógicas de *La hoguera bárbara* no apelan, por su misma configuración narrativa, que veremos después, y por su condición épica, a una reformulación de la historia a partir de los procesos y actores sociales que la hacen posible, sino que insiste en una visión histórica en la que el héroe ocupa el lugar central.

Y sin embargo, la reconstrucción que Pareja elabora de la intimidad de Eloy Alfaro, a partir de su correspondencia privada, de los testimonios de quienes lo conocieron y de su propia imaginación de novelista, es una especie de novela dentro de la épica, lo que supone una posibilidad de doble lectura: como héroe y como hombre en toda su medianía.

¿Qué posibilidades pedagógicas se plantean a través de la reconstrucción novelesca, en la que se advierten rasgos sutiles y hasta graciosos como aquello de rehusarse a comer cebollas? Es una inversión del sentimiento paternal que cobija al lector hacia un mundo cotidiano y hasta prosaico en el que cualquiera puede encontrar algo de sí mismo.

---

5. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 22.

En otro sentido la alegoría nacional, construcción homogénea y abstracta de una cultura y una historia, es quizá la marca más evidente de las narrativas anteriores al *boom*.

En el Ecuador, como en la mayoría de países amenazados territorial y culturalmente, se asume una posición defensiva para con la presencia extranjera. Por eso mismo la revolución, sea de la naturaleza que sea, asume siempre un sesgo nacionalista. Y aunque la gesta Alfarista haya sido internacionalista, *La hoguera bárbara* no se encuentra ligada directamente a la vida de otras patrias. Sin embargo, en las expresiones culturales provenientes de las metrópolis parece no advertirse el grado mucho más acentuado de localismo y de nacionalismo que atraviesan sus obras.

De ahí que la alegoría nacionalista no sea un rasgo propio de la literatura e historia de América Latina, sino que también se encuentra presente en las narrativas de los países centrales.

Alfaro es, en este caso, el personaje principal de esta alegoría nacionalista, y su presencia como personaje histórico aparece a tres años del conflicto con el Perú de 1941, lo que nos da un indicio sobre el sentido que tuvo la obra al momento de su publicación, aunque Pareja señale que la investigación sobre la vida del caudillo liberal le tomó cerca de 5 años.

A pesar de las diferencias culturales, históricas e incluso geográficas, el personaje central de *La hoguera bárbara* representa la posibilidad de la unión nacional. Y aunque históricamente esta unidad estuviera representada de manera latente, como la incursión del país en la modernidad de ideas que instaura la educación laica y la igualdad de derechos para las mujeres, la alegoría nacional se materializa aún más allá del ámbito de lo legal, cuando Alfaro construye el ferrocarril que enlaza las geografías.

Esta narrativa sobre el héroe limita con lo épico y se puede advertir en el relato biográfico de Pareja cierto tono celebratorio del personaje, rasgo particular de las alegorías dentro de las que cabe inscribir a los Himnos Nacionales y las canciones patrióticas. Reiteradamente aparece, como un recurso que apela a la popularidad del personaje, la siguiente imagen: «De súbito, una voz clamó derecha: –¡Viva Alfaro! ¡Viva el partido liberal! Y el pueblo coreó el grito».[6] Esta aclamación aparece en los barrios pobres de las ciudades costeñas, en las manifestaciones masivas y en medio de la guerra. La

6. *Ibíd.*, t. II, p. 40.

cita es tomada del momento en que Alfaro ingresa a Quito, en medio del triunfo de la revolución.

Sin embargo, como todo reduccionismo tiende a estrechar el cerco de la verdad histórica, cercenando las evidencias y filtrando solo aquella parte que conviene a la ideología. No se ha revisado lo suficiente cómo la construcción del mismo ferrocarril que hizo posible la unidad nacional fue el punto de apoyo para el ingreso del capital norteamericano que penetraría en el país y expandirse en diversos ámbitos.

La alegoría de lo nacional, el sentido de lo propio, tiende a invisibilizar esa inserción de lo impropio –el capital norteamericano– en la dinámica de la vida social. Incluso se homogeniza las expresiones de la diferencia que la alegoría nacional invisibiliza: la presencia de los caudillos indígenas y la adopción –paternal otra vez– que hace de ellos la revolución. Esa es la evidencia más clara de cómo lo universal borra las ambigüedades, conflictos y diferencias histórico-sociales. Dice el narrador:

> [...] se ordenaba poner en libertad a los indios presos por costas judiciales, tan luego como sumariamente comprobasen su insolvencia. Y desde entonces, cuando el ejército marchaba, se veían las señales de los indios que viajaban por los cerros. Daban ruta. Indicaban las posiciones enemigas. Y los que andaban con la tropa, ofrecían sus espaldas para transportar municiones y bagajes [...][7]

No eran los soldados, comandantes de mestizos. Incluso se repite con ellos la crueldad de utilizarlos como guandos.

## III

En un ensayo sobre la narrativa documental hispanoamericana, Julio Rodríguez-Luis[8] señala las diferencias entre «novela documental» y «narrativa documental». Según el estudioso, no es posible referirse a una «novela documental», pues esta denominación entraña una contradicción entre el sentido ficcional de la novela y el fondo de la realidad del documento.

---

7. *Ibíd.*, t. II, p. 29.
8. Julio Rodríguez-Luis, *Enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

De ahí que resulta ciertamente más preciso llamar a *La hoguera bárbara* como una narrativa documental, que se permite ciertas licencias narrativas muy parecidas a las de la novela, pero que carece del sustrato de ficción. En otro sentido, cabe señalar que el proceso de construcción narrativa de la historia, en el momento en que Pareja publica la biografía de Eloy Alfaro, fue cuestionado a nivel institucional por los estudios históricos, en los que predominaban los métodos analíticos e interpretativos, propios de la ciencia, ya que la Historia asumió a sí misma como tal a partir del siglo XIX.

Sin embargo, con la crisis de las ciencias sociales que tuvo lugar a partir de la aparición del estructuralismo, influenciado directamente por la semiótica, las ciencias sociales, a pesar de su condición de ciencias, asumieron las narrativas –macro o micro– como métodos de investigación. El estructuralismo y sus métodos de análisis circunscribieron la verosimilitud del conocimiento científico a su carácter puramente formal, aislándolos de su referente. Esto produjo la crisis generalizada del pensamiento científico y un retorno a las narrativas como formas de conocimiento.

Ricoeur apunta que las posibilidades de la narración se encuentran directamente relacionadas con el juego. La capacidad de reconstruir historias a partir de tramas posibles, es decir, del uso de recursos como el suspenso, la elipsis y la reconstrucción de detalles tiene que ver con un procedimiento ficcional, aunque, como vimos, no corresponda directamente al carácter imaginario de la novela.

Al recurrir a los procedimientos propios de la narración no se puede obviar, sin embargo, el recurso básico al que recurre la historia: el archivo, que en el caso de Pareja, proviene de cartas privadas, relatos orales y documentos oficiales. Dice Ricoeur: «La separación que lleva a cabo la indagación, la exigencia del archivo y la sobreabundancia de lo real son los tres modos de decir distintos de la historia».[9] Es decir que a pesar de plantearse la posibilidad de una biografía, en la que se utilicen procedimientos narrativos, prevalece el sentido histórico, pues el método de composición parte de un trabajo de investigación, al que Pareja le dio suma importancia en la medida en que da mayor valor a las confidencias y cartas personales que a los documentos oficiales, a los que seguramente tuvo un acceso más fácil. Y la veracidad y precisión de la Historia depende de la fidelidad para con el archivo que rompe la

9. Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 180.

lógica del relato, pues desata un proceso de superrealidad que puede rayar en lo inverosímil.

En definitiva, a pesar de su brillo literario, *La hoguera bárbara* es fundamentalmente un trabajo histórico. ✦

Fecha de recepción: 12 junio 2008
Fecha de aceptación: 21 julio 2008

**Bibliografía**

Certeau, Michel de, «La operación Histórica», en *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *La hoguera bárbara*, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2 tomos [1944] 2003.

Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Rodríguez-Luis, Julio, *Enfoque documental en la narrativa Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

KIPUS
REVISTA ANDINA
DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# En las redes de Clío: visión, práctica y sentido de la historia en *La hoguera bárbara*

**ÁNGEL EMILIO HIDALGO**
Corporación Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia de la ESPOL, Guayaquil

**RESUMEN**

El autor sostiene que el historiador Alfredo Pareja, apartado del rigor académico, analiza la historia del Ecuador desde una perspectiva mestiza y de actores sociales subalternos; en lo ideológico, su punto de vista es socialista, planteando una versión de la historia alternativa a la clerical conservadora y a la liberal. Sostiene que *La hoguera bárbara* es un texto histórico-literario (por su carácter narrativo, por su amplia documentación), con acento en la presentación de contextos culturales, en el ser humano y su medio; en lo analítico, introduce además la categoría de *regionalidad*; en cuanto a sus propósitos, mantiene presente la idea del uso didáctico del texto.
PALABRAS CLAVE: Historia del Ecuador, historiografía, narrativa, ideología, liberalismo, clericalismo, conservadurismo, mestizo, regionalidad.

**SUMARRY**

The author maintains that historian Alfredo Pareja, outside of academia, analizes Ecuadorian history from a mestizo perspective as well as that of minor social players; ideologically, his point of view is socialist, proposing an alternative version of history from that of cleric, conservative or liberal. He states that *La hoguera bárbara* is a historical-literary book (due to it's fictional characteristics, as well as ample documentation) presenting cultural contexts, the human being and her surroundings; regarding the analytical, he also introduces the concept of 'regionalism'; regarding his reasoning, is the intent that the book be of didactic use.
KEY WORDS: History of Ecuador, historiography, fiction, ideology, liberalism, clericalism, conservativism, mestizo, regionalism.

*Y el pueblo con su grito de ¡viva Alfaro!, en las cantinas del suburbio, que aún perdura en las noches calientes de Guayaquil. Y aquellos viejitos del noventa y cinco, que en la puerta de sus casas tienen, como una imagen sagrada, el retrato de don Eloy.*
A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, 1944

EN LA INTRODUCCIÓN a *La hoguera bárbara* (México, 1944), biografía de Eloy Alfaro, Alfredo Pareja Diezcanseco plasmó lo que bien puede ser su particular visión y sentido de la Historia: «Una historia sin pasión deja de serla. La imparcialidad se procura, pero no se alcanza. Hago esta confesión porque es necesaria». Así, reflexionando al paso sobre el oficio al que le había de dedicar sus años de madurez, Pareja recuperaba el acento humano que muchos historiadores ecuatorianos de su tiempo habían perdido.

Su formación autodidacta le permitía moverse sin aguja de marear y obviando desacatos, dentro de una sensación de libertad que se advierte en sus textos historiográficos. Pareja no fue un historiador académico en la totalidad de la palabra, pero sí un historiador total. Su aguzada intuición de novelista le posibilitó vislumbrar los entresijos de la trama real de la historia, pues él sabía que donde ésta callara, hablaría la ficción. En este sentido, coincidió con el francés Paul Veyne en considerar a la Historia como una «construcción y comprensión de tramas»,[1] más que una ciencia basada en explicaciones causales.

Al historiador Pareja le preocupa el resplandor de los acontecimientos, mas no opera como el positivista lógico que se centra en los hechos, a partir de la veracidad de las fuentes documentales. A la pretensión de verdad superpone la fuerza telúrica de los hechos, cuando abruman tanto al escritor como al lector: «He querido ser austero, he pretendido que la sobriedad no pierda ventajas frente a los hechos, pero son estos de tan tremenda naturaleza, que solo con narrarlos se corre peligros». En esta sincera declaración sobre la intencionalidad y trama de *La hoguera bárbara*, Alfredo Pareja Diezcanseco actúa como el escritor abatido por el ímpetu de una dramática historia que se le va de las manos: la muerte de Eloy Alfaro, líder máximo de la Revolución liberal, cuya hoguera es al mismo tiempo, una metáfora del Ecuador:

1. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2004, p. 289.

> Toda la historia de mi país es una historia de dolor. Hoguera de pasiones, y no de las peores, por crear un homogéneo espíritu nacional, siempre quebrándose a causa de pecados originales y de las geografías opuestas, no conciliadas por una economía suficientemente desenvuelta [...] Hoguera fue por ancho tiempo toda la Patria, bárbaramente encendida en luchas fratricidas.[2]

Así expone, en breves líneas, su visión de la historia ecuatoriana: una «historia de dolor» abrasada «en luchas fratricidas». El enunciado recoge la intención de entender nuestro proceso histórico como la interacción de fuerzas sociales en permanente confrontación. De hecho, Pareja es uno de los pocos historiadores de su tiempo que cuestionan el rol de los actores tradicionales de la historia del Ecuador, preparando el camino para la labor que cumplirá, en los años ochenta, la Nueva Historia.[3]

El historiador Pareja, en *La hoguera bárbara*, se empeña en contribuir a crear ese «homogéneo espíritu nacional» que también le cupo a su generación. Pareja fue consciente del sentido y trayectoria de las instituciones nacionales, es decir, pensó el Estado y se dedicó a analizar su influencia en la formación histórica de la sociedad ecuatoriana, entendida como la mezcla de tres componentes étnicos: blanco, indio y negro.

Pareja defendió el mestizaje en su perfil aglutinador y como liberal de formación que era, pensó que el indio debía ser incorporado al proyecto nacional mestizo. No obstante, tomó distancia de las versiones liberales y conservadoras, de antiguo cuño, que negaban o invisibilizaban el papel de los grupos subalternos en la historia ecuatoriana, atreviéndose a cuestionar los parámetros teóricos y metodológicos de la «historia desde arriba».

Así, eludió las cronologías y estampas biográficas que resaltaban el rol de los «grandes personajes» e introdujo el recuento de esas «otras historias» marcadas por las bases sociales que sostuvieron procesos de cambio como la Revolución liberal de 1895. Su ideología y sensibilidad de izquierda le llevaron a comprometerse en la tarea de historiar los episodios de ruptura,

---

2. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara (Vida de Eloy Alfaro)*, t. I, Quito, Ministerio de Cultura [1944] 2008, p. 15.
3. Enrique Ayala Mora comenta, al respecto: «su crítica militante, sistemática y fundamentada de la versión clerical conservadora de la Historia Nacional, lo consagra como uno de los más firmes antecesores de la nueva corriente historiográfica de nuestro país». «Alfredo Pareja, la huella de un buscador», en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 4, Quito, I semestre 1993, pp. 125-126.

dentro de su idea general de entender el «terrigenismo ecuatoriano».

«Mensaje de la tierra quiere ser este libro. La vida de Alfaro y la vida de mi tierra no hacen más que una sola novela»,[4] escribe Pareja en la introducción de *La hoguera bárbara*. Su declaración resulta elocuente porque coincide con las inquietudes humanas de su generación, aquella que en la literatura produjo obras como *Los que se van*, *Plata y bronce*, *El muelle*, *Huasipungo* y *Las cruces sobre el agua*. Él mismo integró como novelista el Grupo de Guayaquil, que en los años 30 introdujo la «novela objetiva» y el realismo social en el Ecuador. Por ello, entendemos su preocupación y voluntad narrativa en la construcción de una historiografía que se propuso, al mismo tiempo, contar bien los relatos y hacer uso del instrumental analítico, en procura de la interpretación.

*La hoguera bárbara* es un libro que narra la «vida de Eloy Alfaro», como indica el subtítulo, pero en realidad, es mucho más que eso: se trata del intento de entender la figura del Viejo Luchador, en el contexto de una sociedad decimonónica que blandía su herencia colonial desde las íntimas sociabilidades hasta las encumbradas esferas del poder público.

Por su origen, aspecto físico y personalidad, Alfaro representa al mestizo del siglo XIX, en su afán y voluntad de ascender en la escala social. Perteneciente a un sector periférico del país, Montecristi, pueblo costeño considerado «de frontera», cuyos habitantes mayoritariamente vivían del comercio de la paja toquilla, Eloy Alfaro heredó la profesión de su padre, Manuel Alfaro, negociante de sombreros, y pudo sobrevivir e incluso financiar sus campañas montoneras cuando se incorporó a la carrera política.

En *La hoguera bárbara*, Pareja Diezcanseco repasa los episodios más destacados de su biografiado, resaltando su idealismo y valentía en momentos críticos para el país. En sus páginas se percibe el intento por recuperar la trascendencia histórica de este personaje, parcialmente vilipendiado por la historiografía conservadora ecuatoriana de mediados del siglo XX.

Como indica Enrique Ayala Mora, «al haber renunciado el liberalismo oficial a su propia versión de la Historia en beneficio del clericalismo conservador, al haber perseguido a sus propios ideólogos radicales, dejó un vacío que justamente trataron de llenar los socialistas».[5] Y en esa línea se inscribió

4. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*..., p. 17.
5. Enrique Ayala Mora, *La historia del Ecuador: ensayos de interpretación*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1985, p. 32.

el esfuerzo de Pareja Diezcanseco al escribir *La hoguera bárbara*, quien prefirió «presentar a un hombre», antes que a un héroe, deteniéndose a escribir sin ditirambos, aspectos polémicos de su vida como el ejercicio del poder en su segunda administración, que fue tildado por muchos como «autoritario».

La admiración a Alfaro, su obra y legado, no le impidió al autor identificar sus errores, y por ello recibió críticas poco favorables: «Queda claro que Pareja realza la figura de Alfaro a la vez que disminuye la de García Moreno. Pero falla en su propósito, por la dificultad de evitar deducir de *La hoguera bárbara* la impresión de que Alfaro era un revolucionario psicopático, incapaz de gobernar, no obstante, renuente a permitir que gobiernen otros en su lugar».[6]

Otro de los defectos imputados a *La hoguera bárbara* por algunos historiadores positivistas es su carácter narrativo. Lo que debía ser una virtud entre los historiadores, para muchos resultó una falta de «objetividad», tal como señala Ádam Szászdi: «El aspecto negativo de esta biografía, desde una perspectiva historiográfica, es su forma novelada». Pero, el crítico inmediatamente se contradice cuando reconoce que *La hoguera bárbara* es una obra «bien documentada».[7]

Sin lugar a dudas, *La hoguera bárbara* es una excepcional pieza histórico-literaria, tanto en términos de la veracidad de sus fuentes historiográficas, como en su exposición y desarrollo narrativo. Uno de los recursos que eficientemente utiliza Pareja es la esmerada descripción del medio natural y cultural que acompaña el inicio de los capítulos de su obra. Como muestra, un botón:

> Aquel día de San Pedro y San Pablo, ni los tejedores de sombreros ni los cogedores de tagua se habían preocupado de sus labores. Los tagüeros vinieron de la montaña la noche anterior y los moradores de la pequeña ciudad, desde muy temprano no tuvieron otro menester que el de preparar bebidas y dulces para la fiesta. Al romper el alba, ya las mujeres daban los últimos toques a las cintas para los premios a los jinetes o la puntada final a los banderines tricolores que colgarían más tarde de las ventanas. Por el camino del mar, venían a buen paso los pescadores, esperanzados en llegar antes de que el sol les hiciera fatigosa la marcha. Ya en la mitad del verano, la sequía terminaba con los restos verdes que el invierno hiciera

6. Ádam Szászdi, «La historiografía de la República del Ecuador», en *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, vol. VIII, No. 22, Quito, mayo-agosto de 1985, p. 156.
7. *Ibíd.*, pp. 155-156.

> brotar de súbito y como por encantamiento a las primeras lluvias. En el ocre hostil de la tierra, moteaban, a largas pausas, puñados de yerbas todavía dulces. A la entrada del pueblo, echado en las faldas de una colina, el pescado salado mezclaba su rancio olor con el aguardiente que los arrieros descargaban en grandes damajuanas del lomo de los burros. Y los vendedores de maní y sal prieta, acomodando su mercancía en charoles de madera, se apresuraban por ganar los mejores puestos de la plaza, mientras ensayaban las voces en el pregón triste y musical.[8]

Otro aspecto fundamental de *La hoguera bárbara* es haber introducido la regionalidad como categoría de análisis que se manifiesta, por ejemplo, en la diferencia ideológica entre liberales y conservadores, que Pareja explica en relación a dos sociedades diferentes: la Costa y la Sierra, enfrentadas en una guerra civil que culminaría con el triunfo de los ideales liberales y progresistas, más identificados con la burguesía comercial costeña que con las élites serranas. Sin embargo, los asertos del historiador Pareja no eran tajantes y casi siempre buscaban la explicación y comprensión del proceso:

> El movimiento (alfarista), que venía gestándose subterránea y seguramente, contaba con la fuerza de las organizaciones masónicas, encandiladas por románticas, pero positivas, actitudes de la historia europea. Así se explicaba que, a pesar de las contradicciones profundas de las dos geografías principales del país, algunos hombres de la Sierra, enamorados del progreso, estuvieran poseídos del anhelo regenerador.[9]

En algunos de sus ensayos fue visible su preocupación hacia problemáticas abordadas por juristas, sociólogos e historiadores liberales, como la libertad, la democracia y la historia de las instituciones. No obstante, su preocupación por el papel de las masas en la historia le distanció de Óscar Efrén Reyes, quien fue su tácito contradictor en el campo de la divulgación histórica, y mucho más, del historiador conservador Luis Robalino Dávila, autor este último de un notable esfuerzo de periodización de la historia ecuatoriana, en su obra *Orígenes del Ecuador de hoy.*[10] En el primer capítulo de *La hoguera bárbara*, Pareja Diezcanseco le responde sobre el supuesto origen familiar «ilegí-

8. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara...*, p. 28.
9. *Ibíd.*, p. 120.
10. Cfr. Luis Robalino Dávila, *Orígenes del Ecuador de hoy. Eloy Alfaro y su primera época*, vol. 7, t. I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, p. 13.

timo» de Eloy Alfaro Delgado. Califica de «mal gusto» la observación de Robalino Dávila sobre «su condición de hijo natural», corrigiéndole en el sentido contrario: «que los padres de Alfaro casaron después y legitimaron a sus hijos». Finalmente, ironiza sobre la supuesta «trascendencia» del tema en mención: «¿mermaría en algo la grandeza de Alfaro, se alteraría la interpretación y la verdad misma de la historia por tan pequeña cuestión de sacristía?».[11]

El énfasis marcadamente anticlerical acompañará a Pareja en todos sus escritos. De hecho, los historiadores socialistas comparten algunos tópicos del liberalismo radical como la defensa de la ideología laica y una concepción secular de la historia.

Otro aspecto que distanció a Pareja de los historiadores tradicionales fue su práctica metodológica. Se alejó del método biográfico, a pesar de que *La hoguera bárbara* es concebida como una biografía o una «bio-historia» –en palabras de Fernando Balseca–,[12] e impuso una visión más abarcadora del hombre y su medio, desde la concepción narrativa. A Alfredo Pareja le obsesionaba entender el magnetismo del caudillo, a la par que trazar la cartografía de las fuerzas sociales que intervinieron en la epopeya alfarista. Para ello, sigue un método que puede calificarse de narrativo-explicativo, en la idea de entender la historia como la construcción de tramas, aunque no estrictamente ligadas a la historia episódica.[13] Esto implica que la lógica del relato historiográfico no es ajena a la opinión del historiador, tal como Pareja Diezcanseco apuntó en la introducción a su libro de texto, *Historia del Ecuador*:[14] «Una historia sin opinión deja de ser historia: se reduce a un recuento cronológico que no *enseña* nada».[15]

En este punto, emerge el último talante del método discursivo de Alfredo Pareja: su voluntad didáctica. El guayaquileño concibe su ejercicio historiográfico como la exposición de un catedrático que necesita aclarar, orientar y enseñar a la opinión pública un saber histórico, social y cívico que

11. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara...*, p. 23.
12. Fernando Balseca, «Los gestos de Alfaro: ¿por dónde anda la Historia y por dónde la Literatura en *La hoguera bárbara*?», en *La Revolución alfarista. 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, 1996, p. 56.
13. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, pp. 288-289.
14. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador (Compendio para segunda enseñanza)*, Quito, Editorial Colón, 1962, p. 5.
15. El énfasis es nuestro.

procura «objetividad», sin dejar de defender el punto de vista y la «posición» del historiador.

En distintos momentos de su accionar intelectual, tanto en *La hoguera bárbara* como en *Historia del Ecuador (Compendio para Segunda Enseñanza)* o en *Ecuador. La República de 1830 a nuestros días,*[16] Alfredo Pareja Diezcanseco se plantea la accesibilidad cognoscitiva del lector, para lo cual, su acendrada biografía de Alfaro fluye en el constante diálogo de los personajes, incorporando tópicos relacionados con la construcción del héroe popular e indagando en la ficcionalización de la Historia, esa pasión de buscadores de documentos que proveen «la fuente inédita y sabrosa»,[17] el delicioso manjar de la memoria. ✦

Fecha de recepción: 14 julio 2008
Fecha de aceptación: 21 agosto 2008

**Bibliografía**

Ayala Mora, Enrique, «Alfredo Pareja, la huella de un buscador», en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 4, Quito, I semestre 1993.

Ayala Mora, Enrique, *La Historia del Ecuador: Ensayos de interpretación,* Quito, Corporación Editora Nacional, 1985.

Balseca, Fernando. «Los gestos de Alfaro: ¿Por dónde anda la Historia y por dónde la Literatura en *La hoguera bárbara*?», *La Revolución alfarista. 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, 1996.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *La hoguera bárbara (Vida de Eloy Alfaro)*, t. I, Quito, Ministerio de Cultura [1944] 2008.

——— *Historia del Ecuador (Compendio para Segunda Enseñanza)*, Quito, Editorial Colón, 1962.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2004.

Robalino Dávila, Luis, *Orígenes del Ecuador de hoy. Eloy Alfaro y su primera época*, vol. 7, tomo I, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

Szászdi, Ádam, «La historiografía de la República del Ecuador», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, vol. VIII, No. 22, Quito, mayo-agosto de 1985.

16. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador (Compendio para segunda enseñanza); Ecuador. La República de 1830 a nuestros días,* Quito, Editorial Universitaria, 1979.
17. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara...*, p. 16.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alfredo Pareja Diezcanseco y su sentido de la historia

HUMBERTO E. ROBLES
Northwestern University, USA

**RESUMEN**

El autor revisa las indagaciones de Alfredo Pareja sobre la historia y la identidad, las cuales responden a una idea de nación mestiza. En la narrativa de Pareja, resalta un afán mesiánico; es laica, secular, y condicionada por una manera de pensar, organizar y narrar la Historia: desde las ideas liberales del siglo XIX y algunas consideraciones del socialismo. El énfasis en lo auténtico y lo propio conduce a rechazar, sin mayores consideraciones, lo «moderno» y lo extranjero. Así, en *La hoguera bárbara* presenta la cuestión religiosa solo desde la perspectiva oficial y laica, dando poco espacio a aquella de la Iglesia, o a la de dos obispos extranjeros, ambos «rebeldes»: Schumacher y Masiá. En cuanto a la visión de la historia en Pareja, sostiene que en *La hoguera...*, como en el *Compendio para segunda enseñanza*, se revelaría un sentido de ella al estilo de un *Bildungsroman* a nivel de nación, conducido por las mencionadas ideas del liberalismo decimonónico y de algunas aspiraciones socialistas.
PALABRAS CLAVE: Relación Historia/Literatura, novela ecuatoriana, *Compendio para segunda enseñanza*, *La hoguera bárbara*, identidad, nación, ideología liberal, laicismo, Gabriel García Moreno, Eloy Alfaro.

**SUMMARY**

The author reviews Alfredo Pareja's inquiries into history and identity, which relate to the idea of a mestizo nation. In Pareja's fiction, a messianic fire explodes; it is secular and conditioned by a way of thinking of, organizing and narrating history: from the liberal ideas of the 19th Century and some socialist considerations. The emphasis on the authentic and the leads one, without great consideration, to reject the modern and the foreign. Like this, in *La hoguera bárbara* (The Savage Fire) he presents a religious question from an official and secular

perspective, leaving little space for the Church, or that of the two foreign bishops, both «rebels»: Schumacher and Masiá. Regarding Pareja's vision of history, he maintains that in *La Hoguera...*, as in *Compendio para Segunda enseñanza* (Compendium for a Second Education), would reveal a sense of it like a *Bildungsroman* at the national level, driven by 19th Century Liberalism and some socialist aspirations.
KEY WORDS: Historical/Literary relation, Ecuadorian novel, *Compendio para Segunda enseñanza*, *La hoguera bárbara*, identity, nation, liberal ideology, secularism, Gabriel García Moreno, Eloy Alfaro.

*Si no hubiéramos leyendas, acaso habría que inventarlas. Metafóricamente, un pueblo sin pasado mítico, es como un hombre que jamás ha sido niño.*
*Acaso pensó lo mismo, antes que yo, nuestro historiador (?) el Padre Juan de Velasco. Pero, es lo cierto que a ése se le soltó el potro.*
José de la Cuadra.*

HACE ALGÚN TIEMPO sostuve una conversación pasajera pero instructiva con un distinguido historiador ecuatoriano. Uno de los motivos que tocamos en ese diálogo fue el de la figura de Eloy Alfaro. Le comenté que había estado recientemente en una reunión con amigos, donde un contertulio propuso que lo que había formado al caudillo de Montecristi era Guayaquil, y que la experiencia manabita era más bien marginal. Ni entonces ni ahora, le expliqué a mi interlocutor, yo me sentía lo suficientemente informado para argüir el tema respecto a la trascendencia de Manabí en la formación de Alfaro. Aquél me recordó el libro *Narraciones históricas* de Malcolm Deas, para asegurarme de esa importancia. Aludió también a los nombres de Wilfrido Loor y de Alfredo Pareja Diezcanseco. Y me dio a entender, asimismo, que alguna vez le había preguntado al autor de *Baldomera* que por qué no se dedicaba a aquello en lo que él, Pareja, destacaba: la creación literaria, la literatura, y que dejara que la historia la practiquen los historiadores.

---

* José de la Cuadra, «La leyenda ecuatoriana» (*Obras completas,* Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 264). Ese estudio, que De la Cuadra tildó inédito, hasta hoy se lo desconoce.

Mucho ha resonado en el suscrito esa conversación de años ha. Además de varias de las excelentes novelas de Pareja, también me he acercado una y otra vez con provecho, valga decirlo, a *La hoguera bárbara* y a su *Historia del Ecuador*. ¿Cuál era el argumento, pues, al que remitía la opinión del evocado historiador? ¿A la cuestión de métodos? Recuerdo, al respecto, que en aquel entonces me cruzó por la mente *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, pieza en la que el protagonista César Rubio, historiador de la Revolución mexicana, tiene el siguiente diálogo con su colega Oliver Bolton, profesor de la Universidad de Harvard. «La historia [afirma Bolton] no es una novela. Mis estudiantes quieren los hechos y la filosofía de los hechos, pagan por ello, no por un sueño, un [...] mito.» A lo cual Rubio le responde que, «[s]in embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron con cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan [...] sueñan que poseen la verdad y que la entregan».[1] Hechos y ensueños. ¿Eran acaso los enfoques en torno al estudio y sentido de la historia, propuestos respectivamente por Bolton y Rubio, los que en el fondo informaban el pensamiento de mi aludido interlocutor? ¿Objetivismo frente a subjetivismo?

Esa querella, por cierto, no es de reciente cosecha. Andrés Bello, e.g., tuvo en Chile una aguda polémica sobre el tema a mediados del siglo XIX. Algunos de sus ensayos siguen hoy vigentes e instructivos. Pienso en «Modo de escribir la historia» y en «Modo de estudiar la historia». En esos escritos está de por medio la identidad de una nación y su relación con: 1. nociones que vienen de allende el mar; y, 2. con el conocimiento incompleto de los hechos que aflige a los países jóvenes, en formación. Sobre lo primero, Bello arguye en «Modo de estudiar ...» contra «una servilidad excesiva a la ciencia de la civilizada Europa». En «Modo de escribir...» apunta a su vez que «Los trabajos filosóficos de Europa no nos dan la filosofía de la historia de Chile. Toca a nosotros formarla por el único entender legítimo, que es el de la inducción sintética. [...] La filosofía de la historia de Europa será siempre para nosotros un modelo, una guía, un método; nos allana el camino; pero no nos dispensa el andarlo». Sobre lo segundo, en «Modo de estudiar ...» sostiene que «cuando la historia de un país no existe, sino en documentos

1. Rodolfo Usigli, *El gesticulador* [México, 1947], New York, ACC, 1963, p. 32.

incompletos, esparcidos, en tradiciones vagas, que es preciso compulsar y juzgar, el método narrativo es obligado».

En suma, cuando los hechos se desconocen, hay que entresacarlos, narrarlos. Cuando hay certeza, hay que consignarlos. Pareja, sugiero, participó de ambos métodos. Quizás su labor historiográfica hay que repasarla teniendo en cuenta esas perspectivas, más allá de sus logros literarios. Sondear la idea, por ejemplo, de que en la escritura de Pareja la elaboración de una conciencia nacional ecuatoriana era fundamental. Tal parece ser su designio como historiador.[2] Con esa premisa en mente, me ciño aquí a tres apartados fundamentales:

1. la relación literatura/historia;
2. la problemática de lo auténtico, lo civilizador, lo fuera de lugar, lo extranjero y lo religioso;
3. historia/pedagogía y la Generación del 30.

Discurrir sobre el sentido de la historia no es materia fácil. Estimo, no obstante, que importa recuperar uno que otro de los juicios que pronunció Pareja sobre el tema, tanto en declaraciones de prensa como en al menos sus antedichos textos «históricos», para esbozar una pauta sobre su manera de entender y narrar la historia, de usarla y escribirla. Así, para mejor captar no solo su perspectiva histórica, sino también para recapacitar, aunque sea tangencialmente, el porqué de su distanciamiento de la literatura, viene al caso lo que en una entrevista de 1988 le comunicó a Lola Márquez:

> [...] Novelas, dejé de escribir en 1975, luego de publicar *La manticora*. No creo que pueda hacer una novela que la supere, y porque me causó mucho dolor íntimo, sufrí mucho, soy cardiaco, la literatura de ficción es realmente un dolor. La historia da mucho trabajo, pero no da las tensiones espirituales que da la novela. Así que resolví que, como quiero vivir, y ya estaba viejo, dije, ahí termino. Ya había aburrido con demasiados libros y no se había cumplido en mí el precepto dialéctico de la conversión de la calidad y cantidad, y lo digo sin ninguna falsa modestia. Preferí seguir con la historia.[3]

---

2. Designio más rotundo aún en *Historia del Ecuador (Compendio para segunda enseñanza)*, texto con intenciones pedagógicas, razones por la cual lo hemos escogido en cuanto revela mejor cómo usa Pareja la historia.
3. Fernando Balseca, en «¿Por dónde anda la Historia y por dónde la Literatura en *La hoguera bárbara*?» discute con amplitud la relación literatura/historia en Pareja, tema que por eso mismo aquí apenas rozamos tangencialmente. Balseca también remite a

Se induce que Pareja había llegado a la certeza de que por la vía literaria ya no podía interpelar más al lector en su afán de promover una conciencia nacional, compatible con su sentido de lo que debía de ser el futuro. Por eso acaso, en esa misma entrevista defendió su práctica de la historia como una interpretación, negó la objetividad, e insistió en que a «los hechos, hay que buscarles la significación y esa investigación de por sí ya está cargada de subjetividad, porque muchas veces hasta inconsciente, subconscientemente, uno busca el documento que *quiere* buscar, de manera que no se puede encontrar la total objetividad; hay que procurar ser lo más objetivo posible, eso sí, es indispensable. Pero decir que se sea totalmente imparcial, totalmente objetivo, eso es imposible. Y eso no sirve como historia»[sic]. Esa misma proposición vino operando desde la publicación de *La hoguera bárbara*. Es decir que la subjetividad y el rastreo selecto de datos y documentos en archivos que sostengan su sentido de la historia determinan el uso que Pareja ejerce de la misma, especialmente en lo que toca a su apoyo tácito o explícito de un sentido de nación autóctono, propio. La formación y establecimiento de una cultura «auténtica» sería la pauta por seguir.

Instructivo, al caso, es el perfil que Pareja ofrece sobre Gabriel García Moreno en *La hoguera bárbara*.[4] No son los hechos los que pesan allí. La interpretación, acaso tendenciosa, es la que pasa a primer plano en la representación del personaje. En el trasfondo yace la emblemática e histórica disputa entre García Moreno y Alfaro en la promoción y desarrollo de un imaginario nacional:

> No cabe duda que García Moreno era un constructor. Su preocupación civilizadora y a frecuentes ratos, genial, no le era negada, en verdad, por sus enemigos, por esa categoría de enemigos, como Alfaro y como Montalvo, que intuían o conocían su poderosa inteligencia, extraviada, eso sí, en el empeño de dotar al Ecuador de una cultura postiza que lo llevaría al desastre. Nada ecuatoriano, nada americano vivía en el espíritu del gran hombre de hierro. Era, aunque inmensamente superior a los fundadores de la República, extranjero como ellos, siquiera por las ideas y la mentalidad.

---

otra entrevista, anterior, donde Pareja dijo algo parecido sobre los esfuerzos que escribir ficción le implicaban. Cfr. Gilda Holst, edit., *La Revolución alfarista. 100 años por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1996, p. 58.

4. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, México, Compañía General Editora, 1944, p. 30.

> Sus valiosas obras civilizadoras, necesarias para los basamentos del país, tenían la característica inconfundible de una administración personal y paternal [...] Antes que nada, su actitud fundamental era la de un conquistador, dominador de razas y pueblos vencidos. Era señorito, tan orgulloso de su españolidad como el más encopetado gobernador de la Colonia. Criollo soberbio, harto vigoroso para la imposición de su voluntad, [...][5]

Atributos como «preocupación civilizadora», inteligencia «extraviada», «cultura postiza», «nada ecuatoriano», «extranjero», «señorito», «criollo soberbio» se los chanta a García Moreno, sin más. Cada una de esas etiquetas hay que deslindarlas para entender qué es lo que se propone Pareja, qué es lo que guía su narrativa de la historia. Cada uno de esos calificativos rezuma de sí perspectivas ideológicas en torno al sendero que debe de seguir la identidad cultural de la nación. Lo que Pareja apoya y anima es la creación de una nacionalidad ecuatoriana, en la que lo auténtico y lo propio sean adjetivos fundamentales para definir el sentido de nación. La cuestión es que no está claro para muchos qué es lo que definimos como auténtico y qué es lo que entendemos por cultura postiza. ¿Es que la civilización que trae consigo la tecnología, por ejemplo, resulta equivalente a algo artificial, fuera de lugar? ¿Está acaso atrapado Pareja en un marco tradicional de pensamiento que no sin cierto complejo vanagloria y mitifica lo propio y rechaza cualquier imitación, olvidando, quizás, que el original no es siempre superior a la copia, especialmente en un mundo globalizado como el actual? Olvidando, a fin de cuentas, que las ideas que fundan al Ecuador como República, e.g., no son sino ideas mayormente importadas, «extranjeras».[6]

Por eso mismo, ¿no hubiera sido más encomiable que el atributo civilizador, genial, que Pareja le adjudica a García Moreno quedara como algo pedagógicamente positivo y admirable, sin optar por socavarlo y verlo como un defecto, recurriendo para ello a eso de postizo y no ecuatoriano? ¿No sería mejor ver el fenómeno civilizador que se le otorga a García Moreno en el contexto más amplio de la historia de las ideas que estaban en el horizonte de Occidente durante la segunda etapa del siglo XIX? No atizar, en otras pala-

5. *Ibíd.*
6. El asunto del original y la imitación, del modelo y la copia, del centro y la periferia, visto en el ámbito brasileño y, por contigüidad, en el latinoamericano, lo estudia con admirable rigor y perspicacia Roberto Schwarz en su *Misplaced Ideas*, especialmente en los capítulos 1, 2 y 3.

bras, luchas ideológicas que no conducen a un bienestar común. ¿Acaso, al respecto, el tema de la civilización y la barbarie no estaba entonces en el aire? La figura de Sarmiento y su *Facundo* irrumpe de inmediato en ese contexto. Por esa época, sin embargo, no solo en Argentina se debatía esa oposición. Alemania, por cierto, bajo Bismark, atravesaba una aguda crisis en la que los conflictos religiosos, los anhelos de unificación nacional y la batalla por la civilización (la *Kulturkampf*) estaban de por medio.

Es que al denigrar la figura de García Moreno, Pareja quería, acaso, sugerir que García Moreno era una continuidad del espíritu colonial y que la figura de Alfaro constituía una restauración de la nacionalidad ecuatoriana cuyas características, nada tienen que ver con más de trescientos años de presencia española en el Ecuador. Y no menos de presencia extranjera en el mundo de las ideas, de la tecnología, de la modernización, punto.

Eso de lo extranjero es otro de los negativos que lanza Pareja en la cita en cuestión. Llevado por un ecuatorianismo que no define y en el cual no profundiza más allá del credo del mestizaje, glosado éste en *Historia del Ecuador* en tonos panegíricos: «Solo cuando el alma española quedó presa en el sortilegio de la nueva tierra, cuando surge la vida del mestizo, cuando la condición humana es otra por la comunicación con la circunstancia geográfica, solo entonces puede hablarse de un sentido nacional independiente» (p. 108). La intención pedagógica del literato guayaquileño en la formación de una conciencia nacional es incontrovertible. Se deduce de ello que la obstinación contra lo extranjero en favor de lo propio, cualquiera que esto implique, la viene arrastrando por mucho tiempo la esfera pública del Ecuador y de América Latina, si bien se lo piensa, apoyada por un nacionalismo sin tregua, y no siempre salubre. Por eso mismo, quizás, el sentido histórico que propone Pareja no ahonda, a mi ver, lo suficiente en las implicaciones de la transculturación, del encuentro y desencuentros de culturas, de las zonas de macidez en que todo ello desemboca. Se olvida, o no se subraya lo suficiente que las ideas liberales de allende el mar jugaron un papel decisivo, formativo, en el proceso ecuatoriano de emancipación y en la consiguiente creación de sus instituciones.

Mas no debe sorprender la impugnación de lo extranjero. Evidencias de ello se dan aquí y allá, y en todas partes.[7] El Ecuador cuenta con una larga

7. Pienso aquí en las brillantes páginas que ha dejado el eximio novelista Sándor Márai

trayectoria, en mucho derivada de actitudes fomentadas en el siglo XIX hacia lo clerical –actitudes que no encubren las luchas de poder–, respaldadas por los intereses de una ideología liberal presuntamente representativa de los intereses de las grandes mayorías. Independientemente de la cuestión religiosa que apasionó el debate de la Convención Nacional de 1896, incumbe prestar atención al léxico que, bajo el gabán de combatir el virus religioso y sus implicaciones políticas, procedió a excluir en la Constitución la inmigración de comunidades religiosas, según reza en *La hoguera bárbara*: «[...] ningún eclesiástico que no fuere ecuatoriano de nacimiento podrá ejercer prelacía ni servir beneficio en la Iglesia ecuatoriana ni administrar los bienes de los institutos monásticos existentes en la República».[8] El país se adelantaba así a lo que haría México casi tres décadas más tarde y que resultaría en la sangrienta Rebelión de los Cristeros.

Retomando el hilo de nuestro argumento sobre el sentido de la historia en Pareja, cabe recuperar y mantener en perspectiva la doble propuesta de Bello sobre la «inducción sintética» y sobre «documentos incompletos» a fin de precisar aquí la idea de lo extranjero, de lo fuera de lugar, de lo religioso y lo civilizador. Pareja cuenta con brío la cuestión eclesiástica en favor de la perspectiva laica. Somete, dígase, la lucha religiosa ecuatoriana a una sola línea de pensamiento, la de la empresa liberal radical, conforme figura en su *Historia del Ecuador*.

(*Confesiones de un burgués* [1934, 1935], Barcelona, Salamandra, 2006, pp. 337-416) sobre las experiencias de un húngaro burgués, filtrado por Alemania, que llega a Europa, a Occidente, a Francia, a su «idea» de Europa, a pesar de él ser también europeo; oriental europeo, pero europeo. Las experiencias de ese personaje, después de la Primera Guerra Mundial, como *métèque,* como asqueroso extranjero, sujeto al rechazo y hasta odio de los franceses por no ser francés, nos hacen pensar en que las proclamas de Pareja contra «el extranjero» García Moreno no hay que tomarlas tan a la ligera; si bien, a fin de cuentas, son parte de una inevitable y venenosa xenofobia étnica y cultural, y que es empleada hasta hoy en diferentes latitudes a fin de promover intereses de poder ideológico y político, de clase, sin excluir toques de racismo. Bien dice el personaje de Márai: «nunca llegué a aprender lo que los hacía franceses, pero sí lo que me hacía extranjero a mí, lo que hacía que yo fuese 'yo'». (p. 415). Declaración nada ociosa y que resuena en todo este asunto. (Me consta, sin embargo, que en la realidad ecuatoriana actual a los extranjeros no les ha ido mal del todo; al contrario, pero ése es otro tema).

8. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 201.

> La revolución del 5 de junio de 1895 es la culminación de un esfuerzo íntimo del pueblo, que se remonta a los orígenes de la nacionalidad mestiza. Solo entonces las viejas formas de la sociedad son alteradas por una revisión parcial de los valores establecidos en la Colonia. La gran empresa liberal es haber reconocido al hombre ecuatoriano su valor humano, su dignidad beligerante. Fue el impulso, la anticipación de lo que deberá ser el futuro cuando la cultura eche raíces en la mayoría de la población. Entonces nuestro país será un país alegre.[9]

Todo ello está perfectamente bien, y sabido es que constituye un paradigma que está empotrado en el pensamiento crítico ecuatoriano. De hecho responde al concepto de «inducción sintética» que pronunciara Bello. La cuestión, sin embargo, es que esa perspectiva en que está enmarcado Pareja, por más admirable que pueda ser, pone a un lado la opinión que puede tener el lado antagonista. Y no se trata de que ese otro punto de vista o de que esa otra historia no exista, o de que solo haya documentos incompletos y que por ende el historiador se vea obligado a entresacar conclusiones y recurrir al método narrativo. Otra parece ser la razón. Y ella es usar la historia con intenciones partidistas a fin de recriminar a «¡[...] los come curas!». *La hoguera bárbara* discurre detenidamente sobre la cuestión religiosa; lo hace, sin embargo, desde la perspectiva oficial, laica. Poco figura la perspectiva de la Iglesia, o la «de dos obispos rebeldes: Schumacher y Masiá», alemán el uno, español el otro: extranjeros los dos.[10]

Pedro Schumacher dejó amplia documentación sobre su experiencia en la cultura ecuatoriana y debe de tenérsela más en cuenta para esclarecer el proceso histórico ecuatoriano, corroborado por los conflictos religiosos y políticos. Rescatamos aquí su presencia no para redimirlo, denigrarlo, o ensalzarlo, sino para al menos destacar que el sentido de la historia que maneja Pareja en su «Compendio para segunda enseñanza» es incompleto, mas no por falta de documentos. Abundan estos sobre figuras representativas como, e.g., el mentado Schumacher, Obispo de Portoviejo, prominente en la historia de Manabí y el Ecuador, y por lo tanto relacionado, por contigüidad, con la vida de Alfaro y no menos con la presencia de García Moreno, y por ello mismo sería de destacarla más. Sería de tenerla en cuenta para pronunciarse

9. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador (Compendio para segunda enseñanza)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962, p. 313.
10. A. Pareja Diezcanseco, *La hoguera bárbara*, p. 227.

sobre lo imbricados que están los varios apartados que hemos propuesto al tratar de entender el sentido de la historia al que nos remite Pareja: el concepto civilizador, lo extranjero, lo auténtico, lo religioso.

Ya sugerimos que el proceso civilizador que Pareja le otorgaba a García Moreno vale verlo en términos de nexos globales, y específicamente teniendo en cuenta los conflictos religiosos, los anhelos de unificación y la batalla por la civilización que atravesaba Alemania bajo Bismark, conflictos que no dejan de remitir, por extensión, a analogías y contrastes con la circunstancia ecuatoriana. Schumacher puede ser una figura idónea para aclarar la cuestión de lo extranjero, de lo postizo, y de lo civilizador, para ir más allá, en suma, de meramente referirse a él en *Historia del Ecuador* como: «El terrible Obispo Schumacher» y limitarse a citar alguna proclama preñada de fanatismo partidario que lanzó el controvertido sacerdote,[11] pero sin hacer frente a la persecución religiosa que sí hubo en el Ecuador, uno de los muchos ecos y de las múltiples variantes del fenómeno planetario de la modernización (p. 307).[12]

Ahora bien, puesto que Pareja habla de preocupación civilizadora y la yuxtapone y contrasta con lo postizo y lo nada ecuatoriano o americano, vale cuestionar por qué ni en *La hoguera bárbara* ni en *Historia del Ecuador* profundizó, e.g., en las cartas de Schumacher, recogidas en *Un hombre apostólico de la región del Rhin en el siglo XIX (1839-1902). Breve ensayo de su vida y cartas*, editado por Leonardo Dautzenberg y traducido del alemán por Wilfrido Loor en 1932. En esas cartas, y Pareja, no se olvide, ha fatigado cientos de documentos, queda claro el espíritu proselitista y civilizador que movía a Schumacher. Su actitud es duramente crítica, e.g., frente a París, donde encuentra un tumulto y griterío que contrasta con Alemania, una cir-

11. Para ver cuán controvertida fue esa figura, véase las opiniones más recientes, registradas en el libro editado por el historiador Ramiro Molina Cedeño, *Manabí. Su historia, su nombre. Memoria del III Congreso de Historiadores*, Portoviejo, junio 19, 20, 21, Gráficas Mera, 2008, pp. 227-230.

12. Charles Taylor (*Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 195) discute con singular inteligencia la idea de «múltiples modernidades», de diferentes maneras de erigir y animar las formas institucionales que han llegado a ser ineludibles en la actualidad, sean ésas la ciencia, el moderno Estado burocrático, el mercado económico, o la tecnología. Si se define la modernidad en términos de cambios en esos ámbitos, bien se puede caer en la ilusión de que la modernidad es un solo proceso, destinado a ocurrir de la misma forma en diferentes partes, garantizando así la convergencia y uniformidad de nuestro mundo. Ese, sin embargo, arguye Taylor, no es el caso.

cunstancia, dígase, en extrema necesidad de orden. Ni el agua le agrada. Se siente fuera de lugar. Su experiencia ecuatoriana reitera ese desajuste con creces. Nada tenía que ver, sin embargo, el ser extranjero ya frente a Francia o frente al contexto ecuatoriano; lo que lo arrebata e impulsa es un ímpetu evangelizador, utópico, más allá de la razón: «No he venido [a Ecuador, comenta en una de sus cartas] para inútiles lamentos, sino para trabajar y sudar por el Reino de Dios; para que el pueblo sea cristiano de verdad».[13]

Nada que ver con querer imponer una cultura postiza al Ecuador. Al contrario, más allá de su mesianismo militante, fanático dirán muchos, Schumacher nos entrega extraordinarias descripciones de las peripecias que el hacer labor misionera y vivir en el primitivo ámbito manabita de entonces representaban; y, no menos, las limitaciones que impedían trasplantar e imponer artificialmente una cultura y un *ethos*. La carta-diario de su travesía por la selva de Quito a Manabí revela, además de un admirable narrador y perspicaz observador, el encuentro y desencuentro de mundos donde, no es exagerado decir, la yuxtaposición y contraste de civilización y barbarie están referidas con ojos inteligentes, sin petulancias hegemónicas de ningún orden; al contrario, según se constata en las siguientes citas en las que no faltan comentarios sobre conceptos de belleza, o sobre las habilidades narrativas de los habitantes nativos (evocaciones análogas a comentarios posteriores de M. A. Silva en su *María Jesús* y de José de la Cuadra en *Los monos enloquecidos* y en *El montuvio ecuatoriano*):

> A la mañana siguiente abandonamos un mundo para entrar a otro.[14]
> El novio hermoso y ágil mancebo y la novia, bonita y abigarradamente pintada. Creí ver a Adán y Eva en el paraíso, y hasta en la candorosidad me pareció existir semejanza de esta pareja con la de nuestros primeros Padres.[15]
> Tan horroroso es este camino que casi cada semana se pierde alguna bestia. [...] En Alemania es imposible formarse idea de estos senderos y se tendría por increíble la afirmación de que por tales o cuales sitios pasan bestias con carga u hombres a caballo.[16]

13. Leonardo Dautzemberg, edit., *Pedro Schumacher. Breves rasgos de su vida y cartas* [1932], trad. Wilfrido Loor, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1968, 2a. ed., pp. 25-27, 279.
14. *Ibíd.*, p. 189.
15. *Ibíd.*, pp. 190-191.
16. *Ibíd.*, pp. 193.

> Los jóvenes [caucheros] refirieron hasta muy avanzadas horas, historias de sus combates con tigres, osos, saínos, en forma tan extraordinaria que se necesitaba de una fe de carbonero para creerles.[17]
> Todo está por hacerse, todo está por principiar.[18]
> Las magníficas narraciones de los viajeros sobre países tropicales, que cautivan nuestra imaginación, con pinturas magníficas son falsas si junto a la luz no ponen la sombra: olvidan parte del cuadro. Yo te diría, como europeo no hecho a estos climas, que hallo más belleza y mayor placer en la más ínfima aldea alemana que en toda la hermosura de esta naturaleza sudamericana.[19]
> La mirada sobre estos campos despierta la pregunta; ¿sería posible cultivarlos con colonizadores alemanes?; la propia experiencia me da la respuesta; no, morirían dichos colonizadores, porque en las actuales condiciones no es hacedero al habitante del norte de Europa, acostumbrarse a vivir en este medio.[20]
> Muchos viajeros se dejan llevar por impresiones momentáneas y pintan las cosas bajo otro matiz. A la vista de la exuberante fertilidad de estas tierras exclaman: ¡cuánto haría aquí un pueblo trabajador! Se engañan. Miserablemente se engañan. Si vieren su paraíso más de cerca, pusieran mano en la obra, irían muy pronto arrepentidos de su audacia, golpeándose el pecho a pedir consejo y ayuda a los nativos a quienes tildan.[21]

«El terrible Obispo Schumacher» no resulta tan perverso en esos textos. Se manifiesta más bien como un hombre culto, sensible, y con un alto sentido de perspicacia sobre las inéditas circunstancias que lo rodean, sobre las limitaciones que hallaría el espíritu nórdico europeo en adaptarse a un medio tropical. «Todo está por hacerse», confiesa el sacerdote. El hercúleo espíritu civilizador que espera a esas tierras va a exigir un conocimiento cabal del medio.

Pensar que Schumacher, un extranjero, haya entendido a fondo lo que es sentirse en desajuste con el medio y la casi imposible tarea que implicaría imponer una manera de ser fuera de lugar nos lleva a cuestionar, de rebote, hasta qué punto la silueta que Pareja entrega de García Moreno, un nato ecuatoriano, resulta verosímil en su totalidad, o es que acaso se conforma,

17. *Ibíd.*, pp. 196-197.
18. *Ibíd.*, p. 198.
19. *Ibíd.*, p. 276.
20. *Ibíd.*, p. 282.
21. *Ibíd.*, pp. 285-286.

más bien, al sentido de la historia que el autor de *La Manticora* auspicia y con la cual quiere abrir brecha hacia la formación de una conciencia nacional basada en valores liberales, laicos. La amenaza que representan el extranjero Schumacher y el postizo García Moreno quizás tenga más que ver con algún ímpetu mesiánico, evangelizador, que los compelía a una inclinación más allá de la razón. Que en ese esfuerzo la Iglesia y el Estado estén en conflicto y luchen por la hegemonía en la esfera pública, ni qué decirlo. Cabe inducir, sin embargo, que a lo mejor en Pareja también vibra un ánimo parecido, igualmente quimérico, ánimo que le impidió reconocer a fondo, dígase, las obstinaciones de García Moreno.

Sea como fuere, lo cierto es que el sentido de la historia que narra Pareja, suerte de *Bildungsroman* al nivel de una nación, está preconstituido por ideas derivadas del pensamiento liberal decimonónico, teñido de vez en cuando por ciertas aspiraciones socialistas. El eslogan de lo auténtico y lo propio que propone como el camino por seguir, en la formación de una conciencia nacional, no oculta el objetivo de socavar el orden establecido, apoyándose para ello en la urgencia de reivindicar los derechos de las grandes mayorías. Desacreditar una realidad histórica, la planteada por los conservadores, sustituyéndola por una nueva manera de usar y de narrar esa historia, la liberal, es lo que se infiere. Ante los simbólicos paradigmas que García Moreno y Alfaro implican, no hay duda en cuanto a la ubicación de Pareja. El asunto, sin embargo, no queda allí. Pareja va eventualmente a proponer el descrédito tanto del conservadorismo como del liberalismo, exceptuando la figura del intocable Alfaro. De ese modo se va a pronunciar aún más la idea de que el sentido histórico que maneja el literato guayaquileño se somete y habrá de someterse a nuevos usos, cuya trama presentimos de antemano descifrable.

La primera asamblea constituyente del Partido Socialista Ecuatoriano en 1925 motiva en Pareja este comentario: «La inteligencia joven del país colocó su fe en el nuevo partido. El conservador y el liberal fueron tenidos como estáticos, incapaces de comprender la vida moderna y los vertiginosos cambios que traía un mundo en angustia».[22] Queda claro que la evolución de las ideas y las propuestas de un partido y de una ideología promueven el rea-

22. A. Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador...*, p. 353. Pareja subscribe que dicha *primera asamblea constituyente* tuvo lugar el 13 de diciembre del año indicado. Es conocido, sin embargo, que el Partido Socialista Ecuatoriano se fundó el 26 de mayo de 1926.

juste de la narración y el uso de la historia en Pareja, sin olvidar, claro, que «la Patria [según él afirma en su *Historia del Ecuador*] necesita de la verdad como de un alimento cuotidiano».[23] El profesor César Rubio de Usigli parece estar ganando más y más apoyo para su sentido de la historia. Si de literatura estuviéramos hablando, tendríamos que criticar el *Bildungsroman* que quiere imponer Pareja en el *Festspiel* ecuatoriano, criticarlo como partidista y tendencioso, en cuanto intenta llegar a fines preconstituidos.[24]

La cuestión de la verdad y la historia constituye un paradigma definidor de la Generación del 30, y del Grupo de Guayaquil, del cual fue Pareja un miembro prominente. José de la Cuadra en un artículo de 1936, dedicado al libro *Del agro ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, subrayó el asunto así:

> Su libro a que me refiero es, antes que nada, una leal exposición de la verdad del medio natural del Ecuador, tan inflado de fábula, tan país de Alicia, y que, por debajo de sus pomposas apariencias, una incurable lacería. [...] No puedo olvidar que yo aprendí a pensar creyendo en la verdad incontestable de una heredad nacional capaz de alimentar hasta la hartura a toda la población de América. [...] Es solo en la conciencia de nuestra verdad que haremos gestión de provecho y encontraremos nuestras potencialidades constructivas.[25]

A lo que De la Cuadra se adhiere es a la verdad como fuente de lo que él denomina la necesidad de una «campaña de sanidad mental colectiva».

La cuestión aquí es si Pareja y su sentido de la historia se incorporan a ese lema. O es que acaso el historiador con quien sostuve aquel diálogo años ha, y con cuya referencia empecé estas recapacitaciones, lo que cuestionaba en Pareja era el uso de la historia, la narración de la misma con fines pedagógicos, más que con el sentido histórico de desentrañar los hechos, de entre-

---

23. *Ibíd.*, p. 273.
24. Sabido es que *Bildungsroman* equivale a novela de formación. *Festspiele*, referencia menos conocida, remite a esas «vastas representaciones teatrales que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron» de que habla Borges en su «El tema del traidor y del héroe». En el caso del sentido de la historia que entrevemos en Pareja, el desenlace hacia el cual se mueve la historia del país parece estar previsto desde el comienzo. Valiente proyecto que acaso falla tanto como narración y como historia.
25. José de la Cuadra, *Obras completas*, pp. 979-980.

gar la verdad, según aconsejaba Bello, y según postula De la Cuadra y el mismo Pareja. Sin duda pesó más en Pareja la creación de un imaginario social que reformulara la conciencia nacional ecuatoriana de acuerdo con ciertas premisas ideológicas, y a riesgo de caer en otra versión de la historia que no esta lejos de los reclamos que expresó De la Cuadra sobre su experiencia de la historia de su país.

Dentro de esa última línea cabe plantearnos de nuevo hasta qué punto el afán mesiánico de Pareja difiere conceptualmente, si bien no en el contenido, del impulso que impelía a Schumacher. Para éste todos sus esfuerzos iban dirigidos, ya se lo dijo, hacia el objetivo de la cristianización y el Reino de los Cielos. Ese era el marco cultural de pensamiento que determinaba sus acciones. La narrativa que entrega Pareja es laica, secular, pero igualmente constreñida dentro de un marco de pensamiento, de una manera de pensar, organizar y narrar la historia. Su propósito, no menos proselitista y pedagógico que el de Schumacher, es la formación de una conciencia nacional fundada en el mestizaje y en las ideas liberales del siglo XIX y, hasta cierto punto, en el socialismo de más reciente adquisición. El cometido de Pareja, pues, encaja más con la propuesta del profesor César Rubio de Usigli acerca de los que «enseñan» la historia. En efecto, *Historia del Ecuador* es un breviario, «un compendio para segunda enseñanza», conforme propone el subtítulo de la edición, edición que hemos intencionalmente escogido, cabe reiterar, para el presente propósito. Y cuyas enseñanzas y glosas abundan en la presentación «objetiva» de los hechos:

> Procuraremos ser justos con su memoria [con la de García Moreno], pero sobre todo justos con la Patria, que necesita de la verdad como de un alimento cuotidiano.[26]
> García Moreno será el campeón de la causa reaccionaria.[27]
> No veáis en esta conducta de García Moreno otra cosa que la vieja tendencia de los monárquicos de la Independencia.[28]
> Tenía cuarenta años de edad [García Moreno]. En los ojos profundos, grandes y fijos, le brilla un fuego que ha de arder en la historia de nuestro país durante quince años.[29]

26. A. Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador...*, p. 273.
27. *Ibíd.*, p. 276.
28. *Ibíd.*, p. 281.
29. *Ibíd.*, p. 283.

> Otro de los propósitos de García Moreno fue traer sacerdotes extranjeros para corregir los vicios de los nacionales.[30]
> García Moreno lucha en esos días con gran valor y con provecho por la unidad nacional. [...] Esto fue un paso en favor de la unión.[31]
> La Revolución liberal, una transformación del alma nacional, dejó en nuestro país realizaciones perdurables: todo nuestro adelanto social deriva de ella, toda la decisión ecuatoriana por las formas libres de la convivencia, toda nuestra legislación protectora del trabajo, el fervor democrático de nuestros días, posible fueron debido al triunfo del 5 de Junio de 1895.
> Pero no vayáis a creer que no se hicieron también cosas materiales. Por el contrario, solo la obra de Alfaro, sin tomar en consideración la obra de otros liberales ilustres que le sucedieron, es mayor que la cumplida en quince años por García Moreno. En la edición mayor de esta historia, el autor ha hecho un paralelo de las administraciones de los dos célebres gobernantes, y allí puede consultarse el balance muy favorable a Eloy Alfaro que gobernó en total once años.[32]

Vaya cotejo este último. Vaya manera de decirnos que el imaginario social ecuatoriano de estirpe liberal es superior al conservador. ¡Y para muchos de nosotros lo es! Este tipo de glosas y enseñanzas, sin embargo, desvirtúa la objetividad propuesta por el historiador, suscriben su empedernido deseo de crear una conciencia nacional en torno a las ideas de la Revolución liberal y el camino al socialismo. Nada parece incumbir la declaración sobre una Patria que necesita la verdad.[33]

---

30. *Ibíd.*, p. 285.
31. *Ibíd.*, p. 283.
32. *Ibíd.*, p. 319.
33. Estamos aquí acaso viendo en el ámbito histórico lo que De la Cuadra recriminó en el ámbito de la literatura, según consta en *El montuvio ecuatoriano*. Allí habló de una «cuarta época» en la historia de las letras ecuatorianas, en que los personajes populares se convierten en «instrumento político» y en que acusa a esa literatura como medio ancilar «al servicio» de una causa. Literatura «partidista», dijo, y aquí me cito a mí mismo, «que en su afán de poner la realidad al servicio de una ideología revolucionaria y que en su pretendida insistencia de hacer revolución antes de haberse iniciado la lucha contenía un elemento de falsedad y, como tal, estaba condenada a perder su valor y eficacia, a acabar siendo una literatura de propaganda, un panfleto político». Ver mi edición crítica de *El montuvio ecuatoriano*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 1996, p. XI. Acaso lo que aqueja el sentido de la historia que propone Pareja sea el que J. de la Cuadra le achaca a la «cuarta época de la literatura ecuatoriana». Los eslogan de la realidad ecuatoriana actual, de los incipientes comienzos de la misma, sería de rastrearlos en libros de enseñanza histórica como el de Pareja.

Vuelvo al epígrafe que constituyó para mí el planteamiento central de estas recapacitaciones sobre el sentido de la historia que plantea Pareja. Acaso sus esfuerzos en el ámbito de la historia iban dirigidos a la creación de un imaginario social, legendario, mítico, por un lado, que sostuviera el sentido de nación a venir en el futuro. La cuestión es que en ese proceso se inclinó hacia una presentación de la historia –trama, uso, narración, método– impelido por un partidismo mesiánico, utópico, seguramente bien intencionado, que acabó, igual en el caso del P. Juan de Velasco, pero dentro de un nuevo paradigma, soltándosele el potro, parafraseando la frase del estudio inédito de su compañero de generación y proyectos, José de la Cuadra. Puede decirse, igual, recordando a Bello, que Pareja quizás violenta la historia «para ajustarla a un tipo preconstituido, que [...] la adultere». ✦

Fecha de recepción: 11 agosto 2008
Fecha de aceptación: 20 septiembre 2008

**Bibliografía**

Bello, Andrés, «Modo de escribir la historia», Santiago de Chile, *El Araucano*, No. 912, 1848; «Modo de estudiar la historia», Santiago de Chile, *El Araucano*, No. 913, 1848.

Bryson, Anna, *From Courtesy to Civility. Changing Codes of Conduct in Early Modern England*, London, Oxford University Press, 1998.

Dautzemberg, Leonardo, edit., *Pedro Schumacher. Breves rasgos de su vida y cartas* [1932]. Trad. Wilfrido Loor, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1968, 2a. ed.

De la Cuadra, José, *Obras completas*, Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

Deas, Malcolm, edit., *Eloy Alfaro. Narraciones históricas*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1992.

Haskins, Charles Homer, *The Renaissance of the Twelfth Century* [1927], Cambridge, Harvard University Press, 1955.

Hohendahl, Peter Uwe, *Building a National Literature. The Case of Germany 1830-1870)*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

Holst, Gilda, edit., *La Revolución alfarista. 100 años de lucha por el cambio sociopolítico en el Ecuador*, Colección Letras del Ecuador, vol. 131, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1996.

---

Acaso, entonces, conforme indicamos en el siguiente párrafo, Pareja haya cumplido su cometido.

Kahler, Erich, *¿Qué es la historia?* [1964], México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness 1581-1813*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974.

Loor, Wilfrido, *García Moreno y sus asesinos; Schumacher, Eloy Alfaro*, Quito, Editora Moderna, 1947.

Márai, Sándor, *Confesiones de un burgués* [1934, 1935], Barcelona, Salamandra, 2006.

Molina Cedeño, Ramiro, edit., *Manabí. Su historia-su nombre. Memoria del III Congreso de Historiadores*, Portoviejo, junio 19, 20, 21, Gráficas Mera, 2008.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Historia del Ecuador. (Compendio para segunda enseñanza)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.

——— *La hoguera bárbara. Vida de Eloy Alfaro*, México, CGESA, 1994.

Popper, Karl R., *The Myth of the Framework*, New York, Routledge, 1994.

Taylor, Charles, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004.

Usigli, Rodolfo, *El gesticulador* [México, 1947], New York, ACC, 1963.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alfredo Pareja: ensayista y crítico

ALICIA ORTEGA CAICEDO
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

La autora revisa la ensayística de Alfredo Pareja sobre temas de arte colonial, cultura y literatura. Da cuenta de la evolución de su noción de lo artístico desde1933, cuando Pareja marca distancia con la generación anterior y con el arielismo vigente, al hacer suya la defensa del realismo social; más adelante, sin embargo, matizaría estos juicios en otros ensayos. Su postura crítica, en términos generales, no defiende la originalidad ni la forma del texto por sí mismas, sino el valor del contenido; el humanismo empieza a ser el hilo conductor de su narrativa e iluminador de su estética. Por otro lado, siente la necesidad de resignificar lo local en su contacto con lo universal, reconociendo el afán de contemporaneidad de su generación; su defensa de lo mestizo está presente en sus reflexiones sobre el *barroquismo* latinoamericano. Finalmente, resulta interesante que Pareja aproxime dos grandes momentos del arte ecuatoriano: la pintura y escultura colonial de la llamada escuela de Quito, y la propuesta estética de su generación.

PALABRAS CLAVE: Arte colonial, Escuela quiteña, barroco, narrativa ecuatoriana, Generación del 30, realismo social, mestizaje.

**SUMMARY**

The author reviews the essays of Alfredo Pareja on issues of colonial art, culture and literature. It recounts the evolution of his notion of the artistic since 1933, when Pareja distances himself from the previous generation and the Arielism in force at that time, by making the defense of socialist realism his; later though, connecting these judgments in other essays. His critical point of view, generally speaking, does not defend the originality or the form of a text in and of itself, but the value of the content; humanism begins to be the guiding thread in his fiction and illuminator of his sense of esthetics. On the other hand, he feels the need to redefine the local in its contact with the universal, recognizing the love of contemporane-

ousness in his generation; his defense of the mestizo is shown in his reflections on the Latin American *Baroque* Movement. Finally, it is interesting that Pareja compares two great moments in Ecuadorian Art: the colonial painting and sculpture of the Quito School, and the aesthetic notions of his generation.
KEY WORDS: Quito School, *Baroque*, Ecuadorian Fiction, 30 Generation, socialist realism, 'mestizization'.

ALFREDO PAREJA ES un escritor que, simultáneamente a su ejercicio como literato e historiador, no dejó nunca de reflexionar y escribir ensayos críticos sobre literatura, arte y cultura. A este corpus teórico, está dedicado el presente texto.

En su temprano ensayo «La dialéctica en el arte»,[1] de 1933, Pareja rechaza el arte vanguardista, y toda la serie de *ismos*, por considerarlo fruto de una «tendencia confusionista» y de un «individualismo extremista»; estética reaccionaria que privilegia el «artificio cerebral» eliminando el «artificio de la vida», de espíritu alambicado y selectivo que «veía el paludismo en los automóviles y guiños siniestros en las puntas de las estrellas». No es difícil reconocer –no solo en la perspectiva teórica, sino incluso en la terminología acuñada– la comunión de pensamiento con su grupo; en este caso con Joaquín Gallegos Lara, quien publica, el mismo año, el artículo «Izquierdismo confusionista», en el que polemiza con Pablo Palacio, a propósito de la publicación de su novela *Vida del ahorcado*. Gallegos critica a Palacio por ser creador de «libros subjetivos», de una literatura que «alude y elude la realidad». La obra palaciana deviene, a ojos de Gallegos, en expresión de lo que llama «izquierdismo confusionista», como resultado de no «darse cuenta contra quién disparar. Disparó contra todos y contra sí mismo».[2] Este *confusionismo* está ligado a una mentalidad de clase, que expresa un «concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida». Ambos intelectuales, Pareja y Gallegos, abogarán –sobre todo en esta primera etapa de fundaciones y rupturas– por una estética capaz de «interpretar la vida» desde la perspectiva de un *realismo* integral; es decir, *realismo social*, *realismo actual*. De allí la «repelencia» que expe-

1. Alfredo Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte» [1933], *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Guayaquil, Portugal, 1936.
2. Joaquín Gallegos Lara, «Izquierdismo confusionista», en *Pablo Palacio*, selección y prólogo de Miguel Donoso, Serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1987, p. 61.

rimentaron ante las «estridencias» vanguardistas. Nadie olvida aquella lapidaria sentencia que formulara Gallegos para cerrar el artículo comentado: «Después de leer *Vida del ahorcado*, nos queda una sensación, una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente».[3] En «La dialéctica en el arte», Pareja discute con Ortega y Gasset, con respecto al arte nuevo y su tendencia deshumanizadora. Lo que molesta a Pareja no es la identificación de las corrientes vanguardistas con la teoría de la deshumanización del arte, sino la voluntad que tiene el filósofo español de reducir todo el arte nuevo a las propuestas vanguardistas, éstas sí, a su mirada, selectivas, carentes de trascendencia alguna, divorciadas de la realidad y de lo humano. Por ello, concluirá Pareja, que «el arte se deshumaniza porque quiere despojar a las ideas de su contenido y dejarlas como esquemas reales». Por tanto, el verdadero arte nuevo será aquél que permita el descubrimiento de la realidad, desde el compromiso con el ser humano y su entorno.

En este punto, resulta fundamental destacar que Pareja, cuarenta y cuatro años más tarde, publica «El reino de la libertad en Pablo Palacio».[4] En este artículo, se evidencia el distanciamiento con respecto a un cierto modo de entender la *realidad* y el *realismo*, concepción que, inicialmente, estuvo marcada por el sentido de urgencia histórica, el afán de ruptura y descubrimiento. Pareja reconoce y celebra la «ilimitada libertad interior» que trasunta la obra de Palacio. Se trata, a ojos del crítico, de un realismo «más adentrista»; habla entonces de «realismo atroz», «realismo totalizador», «realismo brutal», capaz de ahondar en «el dolor de lo monstruoso» y en «la contradicción espantosa de lo plural del ser interior». Desde una mirada en diálogo con el pensamiento existencialista, Pareja destaca la voluntad palaciana de querer ser libre, para escribir por encima de «la mera circunstancia» –libertad de imaginación y libertad «contra la tenaz resistencia de los valores formales». Puntualiza, además, que la realidad y el realismo son concepciones arbitrarias «que significan lo que la boca que las dice quiere decir»; sabe que la realidad nunca es «una sola cosa de ver y tocar, de sentir con la pequeña percepción de nuestros mínimos instrumentos de imprecisión sensorial». De allí que comparara el *proteico* realismo de Palacio con el realismo de Flaubert, Joyce,

3. *Ibíd.*
4. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El reino de la libertad en Pablo Palacio» [1977], en *Ensayo de ensayos*, t. 1, Quito, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 36, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.

Virginia Wolf o William Faulkner, quienes supieron llevar el «realismo literario a sus extremos límites realistas, a la transfiguración de las apariencias tangibles...».[5] No deja de ser interesante, y curioso, que Pareja destaque precisamente en el realismo palaciano su naturaleza «menos directa», su reclamo de «luz lateral», esa que «no viene por línea recta, esa que se parece a lo inarticulado de una lengua que sopla por la comisura labial». Esta lectura parece ser una respuesta, después de casi medio siglo, a la acusación de confusionismo y tiro equivocado. Ahora es esa misma lateralidad voluntariamente perseguida, ese no querer apuntar a ningún blanco fijo, la fortaleza misma de la escritura de Palacio: su poética, su fuerza proteica y totalizadora de ese realismo que «linda con lo fantástico».[6]

Es importante destacar la relevancia que tuvo para nuestro crítico la lectura de Goethe y Thomas Mann, en relación a su concepción sobre el artista y su obra. A Goethe le dedicó un ensayo, «Apostillas a propósito de Goethe» (1957),[7] y a Thomas Mann un profundo estudio, publicado como libro, *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1956.[8] Lo que Pareja asimila de ambos escritores es la comprensión de la contradictoria naturaleza humana, hecha de carne y espíritu,

5. *Ibíd.*, p. 255.
6. No olvidemos que el desencuentro entre Palacio y Gallegos Lara originó una importante disputa en torno a la concepción de lo literario y el rol del escritor. Palacio le responderá a Gallegos que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha y combate, otra simplemente expositiva. Ante tal disyuntiva, Palacio afirma pertenecer a la línea del escritor expositor y, como tal, le corresponde «el descrédito de las realidades presentes». Si recordamos esta polémica, es porque, sin lugar a dudas, marcó un hito importante en el marco de la literatura y la crítica literaria ecuatorianas; disputa en la que Pareja aún tiene algo qué decir, tres décadas más tarde.
7. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe» [1957], en *Ensayo de ensayos*, t. 1.
8. En *El duro oficio*, texto que Francisco Febres Cordero escribió sobre la vida de Alfredo Pareja, éste recuerda las discusiones que tuvo con sus compañeros de generación, a propósito de la lectura de Thomas Mann: «Cenábamos una noche en Guayaquil, en un departamento que a Meche le había regalado mi suegro. Nos quedamos Enrique, Joaquín, Pepe ya había muerto, y Demetrio. Yo había escrito un folleto sobre *La montaña mágica*; Thomas Mann era tenido, por los marxistas exaltados de entonces, como un burgués degenerado a quien no debía leerse. Discutimos sobre eso y Enrique me decía: ve, Alfredo, yo te quiero como a un hermano, pero has hecho muy mal al escribir ese folleto, porque la revolución es lo primero, que yo daría la orden de tu fusilamiento. [...]». Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989, pp. 184-185.

dolor y placer, pecado y redención, pasión y angustia, calma y desesperación; en alianza con Dios y Mefistófeles. Pareja entiende que el humanismo –a propósito de Mann, Pareja hablará de «nuevo humanismo social»– no está limitado «a la sola letra muerta de lo clásico», pues es capaz de «entrar en las profundidades de la correspondencia formal de la lengua con la significación de una cultura, y con –esto más que todo– la bondad y la justicia entre los hombres; no humanismo lingüístico, sino filológico, entendida la filología como otro de los problemas del valor».[9] De allí, y a la luz de la enseñanza fáustica, Pareja será sensible a todo arte totalizador, que dé cuenta del rebelde y poderoso deseo de vivir, que hable de «cosas humanizadas»; cuyo *vuelo poético* no lo aleje de «los problemas humanos, del mundo de las realidades concretas». A la vez, está convencido que el verdadero artista «ha de sentir y pensar algo más allá de la vulgar y engañosa presencia de lo circundante».[10] Pareja, así como guardó una distancia radicalmente crítica con las propuestas vanguardistas, fue también crítico de los excesos del realismo social, de los que hablaba como «pecados de juventud» de una generación que abrió nuevos caminos en la literatura ecuatoriana. En sus primeros escritos alegó que, como reacción al «subjetivismo hiperbólico de antes, [tenía] que venir la hipérbole de objetivo, acaso como un modo de combatir». Después de trasegar lenguajes cercanos a la vanguardia y al realismo social, lo suyo será una apuesta por un arte humanista, hecho de materia humana mediada por el «demiurgo satánico» y la búsqueda espiritual, en lucha con su tiempo:

> La pasión y la angustia goethiana por la presión de un arte al servicio de la causa del hombre, queda aclarada con dos frases que de él nos recuerda Thomas Mann, y son la que dijo a un joven poeta que quería vivir muriendo y sufriendo por el arte: «El arte no es cuestión de sufrimiento»; y a otro exaltadamente sentimental: «Cada poema es algo así como un beso que se da al mundo, pero los besos por sí solos no engendran hijos». Porque, y esto también es obvio, «en el dominio del arte, todo tiene que quedar supeditado a consideraciones superiores».[11]

9. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe», p. 42.
10. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956, p. 63.
11. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe», p. 54.

En diálogo con Goethe y Mann, Pareja afirmó su rechazo a toda expresión estética ligada a una concepción del «arte por el arte». Creía en la forma, pues tenía conciencia de que el artista es ante todo un artesano: «La forma es la única representación posible de la cosa misma».[12] Lo que rechazaba es el «monopolio de las formas», puesto que el artista es, a la vez, más que un artesano. En este sentido, Pareja cuidó siempre de no dejar a la palabra en «la desnudez mediocre del sonido».[13] Como lo recordara en sus largas conversaciones con Francisco Febres Cordero, trabajó siempre muy despacio, «castigando muy avaramente el estilo, las ideas, las palabras», propio para quien la literatura fuera una ***dificultad adquirida***. En consonancia con todo lo que llevamos dicho, fue crítico de lo que llamaba ***rayuelismo***, esa tendencia, para él gratuita, de volcar todo el esfuerzo de la escritura en la mera experimentación de la forma, en «la desnudez mediocre del sonido»; crítica que, por cierto, no pretende desconocer los méritos de Julio Cortázar. «Yo no creo en la simultaneidad de tiempos y espacios, ni en los regresos circulares: esa es una técnica muy fácil, nueva, moderna. Yo creo que lo simultáneo, en países como los nuestros, se da porque no han variado casi en nada las cosas en centenares de años.»[14]

Me parece que también es posible advertir el magisterio de Goethe y Mann, en los trabajos de Pareja, en torno al ***barroquismo*** latinoamericano. Ciertamente, son también otros los escritores con los que Pareja dialoga en torno a este tema: Miguel Ángel Asturias y, quizás aún más, Alejo Carpentier. Partiendo de reconocer en nuestra cultura una constante barroca, aprecia en ella la combinación de exaltación y sosiego, de pasión y razón. Creería que, desde la misma perspectiva con la que destaca la «luz lateral» en la escritura de Pablo Palacio, Pareja registra en el barroco la ausencia de línea recta y de tiesura, el movimiento imprevisto, la exaltación: «su extremada voluntad de estilo, su sosiego en repeticiones curvas para que la forma no se enloquezca en convulsiones, y el pulso vital, puesto a compás, venza a la profusión ornamental por la gracia del pulimento, por la extracción de la virtud estética desde las profundidades del alma».[15] Como lo había advertido pocos años

12. A. Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann...*, p. 179.
13. *Ibíd.*, p. 84.
14. *Ibíd.*, p. 29.
15. «La constante barroca en América española» [1975], en *Ensayos de ensayos*, t. 2,

antes, en su artículo sobre «Las formas de la cultura en el Ecuador», lo barroco fue, en la América hispano-indígena, una operación constante del espíritu creador contra lo establecido, «un movimiento fáustico, dionisiaco, para volver a poner en marcha el mundo formal de Dios, una revolución, en nuestro caso, del mestizo frente a la claridad de las formas europeas».[16] Reconoce en el barroco americano una «comunión de lo sagrado y lo sacrílego», de carne y alma, de imitación y ruptura, de torsión y sutileza, de luces y sombras.

Desde sus primeros artículos, Pareja advirtió sobre el peligro de conceder a la técnica todo el valor artístico. Piensa que las obras de arte que perduran son aquellas preñadas de contenido, con «enjundia de ideas tomadas del torrente de los problemas sociales que rodean al hombre». Vale aquí la pena recordar que en 1933, también circuló un breve artículo de José de la Cuadra, «¿Feísmo? ¿Realismo?»,[17] en el que, en defensa de la corriente realista, advierte que el *feísmo* guarda equivalencias con las expresiones ligadas al «arte por el arte» y no con la «nueva literatura ecuatoriana» (de la cual su generación es portavoz), como equivocadamente lo suponen «ciertos sectores de opinión».[18] Así, De la Cuadra afirma que la nueva literatura se caracteriza por su *verismo*, «crudo y desencarnado», es «arte de contenido y no arte por el arte»: «la literatura de contenido denunciará y protestará».[19] Pareja hablará también de *feísmo*, en un artículo de 1960, sobre las formas de la cultura en el Ecuador, pero desde una entrada diferente: esta vez para apropiarse del término y reconocerlo como perspectiva necesaria para hablar, por vez primera, sobre una realidad «espantosamente fea y miserable»:

---

Quito, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 37, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 84.

16. «Las formas de la cultura en el Ecuador», en *Revista de la Casa de la Cultura*, No. 21, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, p. 24.
17. José de la Cuadra, *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
18. Sobre el origen de esta discusión en torno al *feísmo*, vale la pena señalar que Alfredo Pareja rememoró (en la entrevista con Francisco Febres Cordero) que, cuando apareció *Los que se van*, la crítica reaccionó de muy distintas maneras: estremeció de horror a unos y de admiración a otros. Así, recuerda Luis «Alberto Sánchez, que no dejó de ensalzar el 'descubrimiento' del pequeño libro, y de los que aparecieron después, calificó su lenguaje de 'feísta': pues usaba el lenguaje coloquial de los personajes, sin escamotear las palabras tenidas como malas». *El duro oficio...*, p. 71. En el artículo «Breve panorama...», Pareja dice que *Para matar el gusano*, de José Rafael Bustamante, «pertenece al realismo, pero no, eso sí, al que se enciende en 1930, sino al *realismo antifeísta*, para usar términos gratos a Luis Alberto Sánchez», p. 13. (La cursiva es mía).
19. J. de la Cuadra, *Obras completas*, p. 974.

> Me diréis que lo feo no era la totalidad de nuestra vida y que el arte no debiera exclusivamente exaltarlo. Y yo os diré que tenéis razón, pero que la cuestión se explica y justifica, porque se pasaba de un salto desde la aberración endemoniadamente subjetiva y falseada a la aberración objetiva, como actitud compensadora falla atribuible a toda literatura naciente que se preocupa de lo inmediato, y cuya maestría, por lo mismo, no podía ser alcanzada de comienzo.[20]

La originalidad siempre le pareció un «ansia pecaminosa», «confusa y trágica pedantería»; de allí su crítica al vanguardismo, que fue, a su sensibilidad, una desconcertante estridencia, «un poco la locura [...]. Cada día alguien inventaba algo, una manera, una escritura sin puntuación, un alarido, una pseudo-teoría... De todo lo cual nadie entendía una palabra».[21] Sin embargo, vale pronto anotar que esta mirada crítica a lo que él denominó «fórmula mágica de arte por el arte», le sirvió no para validar la categoría de «realismo social», de la que, por cierto, fue un agudo y exigente crítico. Me parece que su disputa con el vanguardismo le sirve, por un lado, para cuestionar y distanciarse de su generación inmediatamente anterior, a la que acusa de afán exótico, atraída por el «opio, los jardines torturantes, la princesa oriental».

Con respecto a dicha generación de los poetas modernistas, y desde una clara conciencia de ruptura y distanciamiento, Pareja cuestiona no el ansia de fuga, en relación a su realidad circundante –por cierto, comprende el desengaño de una generación frente a la descomposición del liberalismo–, sino la excesiva entrega a una «mercadería espiritual de importación» reciente, sin lo que Pareja considera la «virtud del retorno y de la integración», en el marco de un siempre creativo proceso de asimilaciones, rupturas e invenciones.

Por otro lado, aprovecha para distanciarse del horizonte *arielista*, introducido por Rodó a comienzos de siglo, a quien identifica como iniciador del «afán selectivo, de élite», que, «en América, nos había enseñado a ser exquisitos».[22] Fundador, con su grupo, de una estética sensible a lo telúrico,

20. A. Pareja Diezcanseco, «Las formas de la cultura», p. 34.
21. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo», en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 14.
22. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», p. 18.

a lo dionisiaco, a la desmesura de la naturaleza, de la palabra y del cuerpo, e implicada en la acción política, Pareja no podía sino ser crítico de una filosofía que privilegia el imperio de la razón, la fe en una cultura desenraizada de su tierra, la contemplación ideal y desinteresada. Nuestro pensador abogará por un arte que, para *universalizarse*, necesariamente debe crecer «pegado a la tierra» y cuyas «tendencias espirituales se tuercen al caudal popular». Rechazará siempre toda tendencia estética que sugiera la idea de fuga e inhibición. (De allí su gusto, por ejemplo, por el romancero español). Si le pide al arte «volver los ojos» a los problemas nativos, es porque este deseo empata con su demanda de «nacionalización» de la literatura. Una demanda que, por cierto, no está divorciada de una proyección universalizante, por un lado, ni del reconocimiento de las múltiples matrices culturales de que está hecha toda obra verdaderamente nueva. Desde la conciencia de crear una nueva literatura, los escritores del treinta supieron que, ante la presencia de escasísimos precursores y la «falta de tradición terrígena», hacía falta, por un lado, forjarlo todo y, a la vez, echar manos del acervo cultural mundial.[23]

Ciertamente, fue Pareja un intelectual que reinventó permanentemente la propuesta estética de su escritura y, a la vez, supo matizar sus afirmaciones teóricas. Más tarde, será crítico de ciertos excesos de la tendencia realista, sin renunciar del todo a ella. Destaca la dimensión productiva de la demanda de objetividad en la obra de arte, resaltará la necesidad de «morosidad en el detalle» como característica de una escritura volcada a lo menudo y cotidiano. Es justamente este enraizamiento de la literatura en la vida, lo que permite a Pareja distinguir el vigor y la vigencia de los clásicos: «lo permanente en ellos es precisamente lo que de vida contienen». Desde su esfuerzo por encontrar nuevas formas de entender y amar a los clásicos, Pareja reconoce la complejidad de todo arte verdaderamente actual: dispuesto a mirar su entorno y a entender lo viejo, selecciona creativamente lo que viene de afuera sin desconocer lo propio.

23. Dice Joaquín Gallegos Lara en «La Beldaca»: «En nuestra época, la cultura es una cosa permeable, ampliamente universal. Al trabajar nuestra novela, no tendremos en el Ecuador tradición novelística, pero está a nuestro uso toda la que nos legan cien herencias culturales». Alejandro Guerra, comp., *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995, p. 118.

> Aunque en América, es de fuera que nos llaman, que golpean a la puerta, la abrimos solo a medias, y nos vamos, aquí, entendiendo mejor. Recibimos la prenda sin dejar entrar el cuerpo del que la trae. Después podemos devolverla transformada, arrojándola por la ventana, aventándola al viento como para sembrar.[24]

Pareja sabe que el mundo de afuera ejerce un llamado; más aún, cuando el proyecto de progreso y modernización ha dejado de ser mero horizonte. Ya los otros miembros de su generación advirtieron las huellas de los que se van bajo el vértigo modernizador. Asimismo, sabe que tal empuje supone negociaciones, selecciones, un saber mirar hacia dentro y hacia fuera de la geografía nacional. Pareja explica que en todo proceso de contacto intersocial, los productos culturales se transforman precisamente en el proceso de resignificaciones y reinvenciones. Sin utilizar el neologismo de «transculturación», acuñado pocos años más tarde por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, hablará de síntesis, mestizajes y barroquismos, en el esfuerzo que hacen las culturas por «extraer el jugo esencial de las cosas».[25] De allí su insistencia en la idea del «contrapunto libre», que permita la *mezcla* de «fórmulas universales» con «veneros propios». Entenderá por ello el valor de originalidad en una obra no por la ausencia de imitación, sino por su capacidad de diálogo *inteligente* con las múltiples «corrientes fundamentales del pensamiento». En «Las formas de la cultura en el Ecuador» (1960), Pareja se pregunta si su generación logró adquirir conciencia de la angustia creadora personal ante el mundo. A esta indagación, responde que una sociedad humana está apta para lograr su forma peculiar de cultura solamente cuando sea capaz de «sentir la presencia propia y su choque con las otras».[26] En su concepción del mestizo, Pareja coincide con la que Icaza propusiera en *El Chulla Romero y Flores* (1958); así, se refiere al mestizo como sujeto «sometido al vaivén de dos almas opuestas metidas en una sola necesidad corporal y espiritual, [en quien], solo mucho tiempo después empezaría la comunicación de una con otra».[27] Mestizaje como raíz y proyecto, como condición y apuesta de futuro, como dispersión y conjunción; como un modo de ser *en tránsito*, que lo mueve a romper con las tradiciones heredadas y, simultáneamente, a buscar

24. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», p. 22.
25. *Ibíd.*, p. 22.
26. *Ibíd.*, p. 35.
27. *Ibíd.*, p. 21.

un acomodamiento en las formas sociales para actuar conforme a ellas: «El hombre que ha hecho nuestra historia postcolombina, quien la ha marcado de sucesos libertadores de la cara negativa de la tradición, es el mestizo, nuevo tipo humano de ser en tránsito, creador por consiguiente, en el que confluyen las dos almas en lucha de su origen. Hombre que piensa en libertad, pero quiere actuar por modos sociales».[28]

La crítica al concepto de originalidad es recurrente en su pensamiento, en el ensayo «El mayor de los cinco», publicado en 1958 y que sirviera de prólogo a las obras completas de José de la Cuadra, menciona que: «Solo para los mojigatos quiso decir la *Biblia* que no hay nada nuevo bajo el sol. Nada nuevo, sí pero en las esencias, y las esencias no existen con verdad terrestre. Dolor, amor, llanto, risa, pasión cualquiera, son categorías abstractas, inherentes al corazón humano; no son nuevas, no son viejas, no cuentan principio ni fin. Mas, ¿qué diablos tiene que hacer un artista en el universo de lo abstracto, como no sea callar, contemplar y acumular fortaleza para ponerse a resolver todo lo que al modelo inmutable se parezca?».[29]

Pareja no deja nunca de reconocer el afán de contemporaneidad de su generación, por su capacidad y voluntad de realizar un *libre contrapunteo* entre cultura occidental y cultura nativa.[30]

> No es posible, desde luego, hablar de originalidad absoluta ni en éste ni en ningún otro caso, y menos de originalidad artística en un mundo en que las formas de la cultura se comunican con una velocidad extraordinaria. La pretendida originalidad es pregón de mediocres, ya lo sabemos, aunque la exijan críticos de mala fe o de inteligencias con taparrabo. Sin duda, cuando estas obras se escribieron[31] estarían presentes, es lo más probable, la

28. A. Pareja Diezcanseco, «América Latina en el mundo de hoy», en *Cuadernos Americanos*, vol. CXVII, México, 1961, pp. 12-13.
29. «El mayor de los cinco. (Prólogo a las *Obras completas* de José de la Cuadra»), [1958], en *Ensayos de ensayos*, t. 1, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 36, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, pp. 79-80.
30. No olvidemos que Pareja fue un gran lector de Goethe y Thomas Mann, así como de la obra de Freud, en quienes reconoció una humanidad marcada por el signo de lo divino y lo demoniaco, hecha de angustia y contradicción fáustica. Elementos que estará pronto a reconocer en sus escritores y personajes favoritos; así lo advirtió en el barroquismo de nuestra plástica colonial, en José de la Cuadra y en la familia Sangurima, en los pintores Camilo Egas y Miguel de Santiago. A propósito de Egas, reconocerá el poder expresivo de una imagen fea.
31. Se refiere al fenómeno literario de la generación de 1930, en el cual destaca tres aspectos: originalidad, técnica y expresión de la realidad.

> novelística rusa de la primera época de la revolución comunista [...] los grandes aciertos de la norteamericana y la plástica mexicana de la época, así como el criollismo de *Don Segundo Sombra*, al que con razón se quería superar y buscar el problema donde antes solo se veía el adorno; el lirismo casi animal y selvático, pero de gran vuelo, de *La Vorágine*, y la entonces recientísima aparición de *Doña Bárbara*, aunque esto lo pongo en duda, pues su primera edición es de 1929. Yo, por lo menos, no la leí hasta 1933. Creo que más o menos lo mismo les ocurrió a todos.[32]

Ni excesos nativistas ni pasiva importación de paradigmas literarios. Pareja es consciente, y así lo reconoce la crítica literaria latinoamericana, desde hace ya varias décadas, que la creación literaria en América Latina irrumpe en los intersticios que deja ese movimiento pendular que se mueve entre la invención y la imitación, entre el original y la copia, el adentro y el afuera, la desmesura y el laconismo. Consciente de que la cultura crece al interior de múltiples vasos comunicantes, la mirada de Pareja tampoco es ingenua. Advierte las fronteras que nos atraviesan interiormente, generando dolorosas y, a veces, irreconciliables distancias al interior de un mismo país. Por ello apuntará que «los americanos de habla española estamos mucho más cerca de los brasileros que hablan portugués, que de los indios supervivientes o de los españoles de la Península».[33] De allí que su lema y el de su generación, al menos durante esa primera época de descubrimientos, será: «[...] lancemos la mirada en torno nuestro, hacia la cruel y dolorosa geografía de nuestra época. Sin gritar en tono de ópera. Busquemos el ritmo adecuado, menor, pequeño, íntimo, cotidiano, pero siempre veraz. Y veremos entonces cuánto dolor y cuánta grandeza hay en las relaciones humanas contemporáneas».[34] Cabe destacar los elementos que serán, desde un comienzo, vertebradores de una estética y de una estrategia crítica: entorno y geografía propia, cotidianidad, contemporaneidad de las relaciones humanas.

En 1956, Pareja publica un ensayo sobre literatura ecuatoriana contemporánea, que es reeditado un año más tarde en *Trece años de cultura nacional*, con el sello de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fiel a su demanda de contemporaneidad, se propone rastrear, en el contexto de nuestra literatura, el origen de lo contemporáneo. 1895 es el año que propone como

32. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama...», p. 25.
33. *Ibíd.*, p. 31.
34. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», pp. 25-26.

bisagra de dos tiempos: Pareja advierte que el estallido de la Revolución liberal posibilitará la emergencia de un país que pasa del encierro y la regresión espiritual al parto de la modernidad. Un parto que, a los ojos del intelectual, anuncia la posibilidad de construir una verdadera cultura mestiza; caro bien perseguido por una amplia intelectualidad a lo largo y ancho de nuestro siglo XX. En este contexto, Pareja reconoce la novela de Luis A. Martínez, *A la Costa* (1904), como «obra de descubrimiento e iniciación» de nuestra modernidad literaria. En este libro, continúa Pareja, «paisaje y hombre inician un diálogo»; diálogo que, sostiene, será reanudado tres décadas más tarde por su generación. Destaca la «autenticidad de los seres que lo pueblan» como lo verdaderamente perdurable del libro: «primer ensayo de penetración en el alma nativa», «tentación de reconocer a nuestro país y al hombre que lo habita»; hombre que, por su «paraje anímico», es reconocido como «mestizo». Es a partir de este reconocimiento, desde donde Pareja ejerce su crítica a las generaciones anteriores y, a la vez, afirma la propuesta estética de la suya. Otro nombre que Pareja reconoce como antecedente de la novela realista de 1930 es José Antonio Campos: «nos dio a gran risa, el personaje montuvio, el peón de hacienda de la Costa, lo dio y lo entregó a la siguiente generación. No digo que lo encontró de veras: le descubrió un lado de la cara y dijo aquí está esto».[35] En suma, Pareja entiende la obra de su generación como respuesta al «impulso vivificador de las ansias liberales». En su artículo «El mayor de los cinco», afirmará que: «De la Cuadra es nieto en línea recta de Martínez y de Campos. Toda nuestra generación del treinta proviene de la semilla de estos abuelos grandes. Y a su vez ellos son hijos de la pujanza mestiza del acontecimiento histórico nacional».[36] Evidentemente Pareja se siente espiritualmente más cercano a los escritores de principios del siglo XX, que de la generación inmediatamente anterior, por haber, estos últimos, «sobrenadado por el realismo naturalista» y la corriente de un «modernismo simplificado».

En el ensayo sobre la literatura contemporánea en el Ecuador, que es una suerte de periodización literaria, Pareja destaca los nombres y títulos que a sus ojos sobresalen como hitos en el devenir de una literatura verdaderamente contemporánea; es decir, de una palabra que, penetrada de geografía nativa, fuera, a la vez, expresión de tendencias universales. Por ello afirma que

35. *Ibíd.*, p. 10.
36. Alude fundamentalmente al impacto de la Revolución liberal, la tragedia del 15 de Noviembre de 1922 y la Revolución juliana de 1925.

la originalidad consiste en «dar ubicación nativa a una inquietud universal». Desde esta mirada destaca, por ejemplo, el nombre de Carrera Andrade, en quien reconoce un «sagaz conocimiento del hombre, una sabiduría íntima de las cosas-cosas y de las cosas del alma».[37] Para Pareja, el artista es, ante todo, «un espectador de sí y de las cosas», que se nutre de raíz histórica; «un crítico, un averiguador, un intruso de lo absoluto».[38] Sostuvo que el «verdadero artista-hombre de su época es el capaz de trascenderla queriendo mejorarla, cuando menos con su lenguaje poético que es decir profético».[39] Por ello, insistirá en afirmar la obra de su generación como el resultado de una fuerza que responde al «cansancio de una literatura de idealizaciones», que se sabe insurgente, capaz de aunar hombre y geografía y de decir una «verdad brutalmente revelada desde el subsuelo», que «aparece como una necesidad de las entrañas de nuestro ser», cuyo beneficio, en un esfuerzo de balance histórico, sería «el habernos traído a la conciencia el primer acto del drama de nuestra historia [...] por el conocimiento de los que no lo padecían o ignoraban por qué el dolor».[40]

Resulta sumamente interesante advertir que Pareja aúna lo que, a sus ojos, sobresale como dos grandes momentos del arte ecuatoriano: la pintura y escultura colonial de la llamada escuela de Quito y la propuesta estética de su generación. Dos momentos históricos lejanos en el tiempo, pero que, desde la percepción del crítico, coinciden en el propósito político, como hitos de «transición y de lucha»:

> el primero aún pintaba ángeles, vírgenes y demonios, pero el verdadero sentido reflejábase en la carne en la carne del modelo, el indio de todos los padecimientos, que quería salvarse por muchos caminos, uno de ellos el religioso. El segundo, combatiendo contra la forma intemporal de los artistas evasivos, ha descubierto a un hombre desnudo, cuya carne tiene en cada uno de sus pliegues las huellas del miedo y del hambre.[41]

37. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama...», p. 15.
38. A. Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann...*, p. 180.
39. «Prólogo a *Bajo el mismo extraño cielo*, de Abdón Ubidia, Quito, Círculo de Lectores, 1978, p. 9.
40. *Ibíd.*, p. 24.
41. A. Pareja Diezcanseco, «Notas para una geografía humana y artística del Ecuador», en *Cuadernos Americanos*, vol. XXVI, México, 1946, pp. 36-37.

Hijo de su generación, Pareja no le tuvo nunca miedo a la «mala palabra»,[42] a nombrar las cosas por sus nombres y a reconocer en el estilo el trabajo casi de orfebrería del escritor. En un corto y hermoso ensayo que se titula «Alexander y Borges», de 1975, Pareja compara las traducciones hechas por el ecuatoriano Francisco Alexander y Borges de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. Luego de señalar la superioridad de la traducción de Alexander, también reconocida por Borges, Pareja se pregunta por qué Borges, que conoce de modo íntimo la lengua inglesa, cometió el delito de traducir «toco los pulidos senos de tus melones» en vez de «toco los melones de tus senos». Luego de una interesante reflexión en torno a ambas versiones, Pareja concluye que sin duda lo que ha pesado en el argentino es un exceso de «mojigata pudibundez» de similar raíz a la «puritana hipocresía» de quienes, en su momento, condenaron a Whitman a perder su trabajo en una oscura escribanía, «por haber escrito cosas desvergonzadas».

He querido cerrar este trabajo haciendo referencia al artículo sobre Alexander, porque dice mucho de la sensibilidad, escritura y estrategia crítica de Pareja y de sus compañeros de generación, en quienes primó el compromiso con la palabra, en la búsqueda incesante de lograr un diálogo, poético y *veraz*, del hombre con su tierra. ✦

Fecha de recepción: 04 agosto 2008
Fecha de aceptación: 29 septiembre 2008

42. «No me escandalizan las palabras gruesas u obscenas. Me molestan cuando se colocan sin ton ni son. [...] Un carajo, un puta, un mierda, bien colocados, son admirables, y hasta perfuman el aire. Mal puestos duplican su mal olor y se convierten en productos de cloaca. A veces olvidamos que las palabras tienen valor también por el ritmo del contexto, además de por sus significaciones directas e indirectas. Esto me lo ha enseñado la lengua inglesa». F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 270.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008. Quito
ISSN: 1390-0102

# TESTIMONIOS

## El peso de las ausencias

FRANCISCO FEBRES CORDERO
Director de revista *Diners*, Quito

**RESUMEN**

El autor recuerda, desde la nostalgia por las ausencias de mayor peso, los contextos de una larga entrevista que él realizara a Alfredo Pareja Diezcanseco a fines de la década de los 80 –la cual ha sido ampliamente reseñada con posterioridad. El presente artículo es una semblanza que integra diversas facetas del intelectual Pareja y del hombre que fue; reseña su temperamento y la disciplina que lo impulsaron en su vocación de autodidacta. Finalmente alude a los diversos intereses temáticos de Pareja, que rebasaron los ámbitos de lo literario y lo histórico. La propuesta del autor está marcada por la lucidez, el afecto y la nostalgia, para dar rostro al personaje «de carne y hueso», al sobreviviente del Grupo de Guayaquil que fue Alfredo Pareja Diezcanseco.

PALABRAS CLAVE: Biografía, narrativa ecuatoriana, Grupo de Guayaquil.

**SUMMARY**

The author remembers, from his nostalgia for those absences that weigh upon us most, the context in which he did a long interview with Alfredo Pareja Diezcanseco at the end of the 1980's –which has been widely reviewed in the years since–. This article is a portrait which combines various facets of the intellectual and man that Pareja was; highlighting the discipline and temperament which became the driving force of this autodidact. Finally, it touches on the host of topics that interested Pareja, which encompassed a universe of literature and history. The author's message is marked by its lucidity, nostalgia and affection, which breathes life into characters of 'flesh and blood', as well as the survivor of the Guayaquil Group that was Alfredo Pareja Diezcanseco.

KEY WORDS: Biography, Ecuadorian Fiction, Guayaquil Group.

CONFORME VA PASANDO el tiempo, como que ciertas ausencias pesan más. Esos referentes a los que solíamos recurrir, de manera casi obligada, para que nos orientaran en los más diversos órdenes de nuestra actividad, han ido siendo tocados por la muerte y nos han dejado en un estado cercano a la orfandad, situación que, curiosamente, se agudiza conforme nosotros también envejecemos y, al mirar a nuestro derredor, no nos encontramos sino con recuerdos, con rostros que la distancia va difuminando, con abrazos que solo se sienten cuando los sueños pueblan la altanoche. Hay, sin embargo en ellos algo a lo que nos aferramos para seguir escuchándolos porque, venturosamente, entre sus muchos legados nos dejaron su palabra que, conforme transcurre el tiempo, nos llega cada vez más nítida y cercana.

Alfredo Pareja Diezcanseco ha sido convocado por la Universidad Andina para que nos acompañe a celebrar los cien años de su nacimiento. Y está aquí, porque aquí está su palabra, están sus libros y está, también está, flotando en el ambiente, su actitud inclaudicable hacia las causas justas. Está, pues, un Alfredo Pareja que nos sigue hablando con esa dicción elegante que le era tan propia, ese dejo costeño que jamás perdió, y ese rigor casi maniático para llamar a las cosas por su nombre.

No quiero hablar de él. Quiero escucharlo, como lo escuché durante tantas horas en que preparaba eso que hasta ahora ignoro si sea una biografía, pero que terminó siendo *El duro oficio*, un libro a lo largo de cuya elaboración él y yo nos acercamos y nos alejamos alternativamente, nos amistamos y nos disgustamos, nos hablamos y nos deshablamos. Sin embargo, ahora, cada vez que Alfredo Pareja me hace falta, regreso a ese libro que él decía que era mío y yo decía que era suyo (con lo cual ambos nos librábamos de culpas), y me calmo porque vuelvo a encontrarme con él en la biblioteca de su departamento, hablándome y hablándose; lo encuentro con Meche, su mujer, durante esos días mágicos que pasamos en la playa; lo hallo sentado en el sillón de su sala diciéndome ya deje, Francisco, de atormentarme con tantas preguntas y bebamos un güisqui, que ya va siendo hora. Y entonces, en ese libro me es posible hallarlo para seguir charlando. Abro el volumen por donde caiga y, para mi ventura, lo vuelvo a sentir vivo.

Don Alfredo. Hombre difícil don Alfredo. Hombre obstinado hasta la terquedad don Alfredo. Hombre profundamente sensible don Alfredo. Hombre perspicaz, inteligente don Alfredo. Hombre tierno don Alfredo. Hombre atildado y culto don Alfredo. Era todo eso y era más: era un ser

humano construido con esa rara argamasa con que están hechos aquellos que aprendieron desde niños a vencer la adversidad y, a pulso, luchan por conseguir lo que se propusieron.

Estudió la secundaria solo, levantándose a las cuatro de la mañana para leer a la luz de una vela. A los trece años obtuvo su primer empleo. Entró a la universidad pero, como nunca le fue otorgado su título de bachiller, se vio obligado a abandonar sus estudios de Jurisprudencia. Después, la vida. Esa vida en que ejerció todos los trabajos imaginables, desde agente de comercio hasta banquero, pasando por bombero, diputado ilegal, librero, diplomático, profesor universitario y ministro. Y, si aquellos fueran oficios, también ejerció los de desterrado, preso político y campeón nacional de florete. «Pero mi insatisfacción tremenda –me dijo– ha sido la de no tener tiempo para escribir. Uno es como la vida lo hace. La vida lo avienta a uno por un lado y por otro. Uno es un poco una hoja al viento del destino».

Ese destino, como hoja al viento, le llevó a los Estados Unidos, cuando tenía 19 años. Llegó a Nueva York, con cuarenta dólares en el bolsillo. Ahí trabajó de mesero y hasta contrabandeó el whisky que fabricaba un peruano (me imagino, en un alambique primitivo) y que luego Pareja ayudaba a distribuir en Riverside, donde vivían los judíos ricos.

A su regreso, en 1931, la consolidación de una amistad que se hizo hermandad, cofradía intelectual y humana con Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y José de la Cuadra, ese Grupo de Guayaquil de esos cinco como un puño, que «produjo un fenómeno literario sumamente extraño, no por la calidad, que poco importa a estas alturas de nuestra solitaria vejez, sino por el concierto de las raíces que sostuvo nuestro ánimo y le otorgó la unidad necesaria para el descubrimiento de una corrientes social y humanística en el Ecuador despreocupado de entonces, unidad muy por encima de las diferencias personales en el oficio y en la acción».

Los azares del destino –un destierro a Chile, incluido– lo llevaron por extrañas geografías que aguzaron su visión del mundo, le facilitaron la proyección de su literatura y le granjearon amistades duraderas. Los cuatro años que vivió en México quizás fueron los que más propicios le resultaron, y sobre los que hablaba con mayor unción y reiteradas referencias a la gente que conoció allí: los escritores José Revueltas, Rómulo Gallegos, John Steinbeck, el pintor David Alfaro Siqueiros, más un largo etcétera de actores de cine y teatro.

Muchísimo más tarde, cuando él ya era un escritor sesentón ampliamente reconocido, fue invitado como profesor a la Universidad de Florida, noticia que recibió mientras gozaba de vacaciones en París, en la primera visita que hizo a Europa. Y entonces, a esos años maduros, fue a Inglaterra para matricularse en una escuela para perfeccionar su inglés, en agobiantes jornadas que duraban ocho horas enteras. Así era él cuando de vencer cualquier obstáculo se trataba. Así era él.

Pero era también, así, cuando reflexionaba: «Escribo por incertidumbre, y por temor a mi soledad. Escribo para que las cosas no me subyuguen con su implícita mudez, y porque esa mi incertidumbre ha sido fabricada por un pasado que requiere, necesariamente requiere, de la muerte. Escribo por anhelo de trascender mi época, para que la próxima sea menos injusta y mentirosa, menos cínica y opresora».

Escribió catorce novelas y una docena de libros de historia, biografías y ensayos. Además, dos únicos cuentos y una serie de poemas, que una noche quemó en la chimenea. Hizo, además, periodismo, aunque «mi vida periodística fue siempre accidental, porque no soy buen periodista. El periodista tiene una brevedad y un don para atraer la atención, que yo no tengo. Soy un escritor que ha hecho un poco de periodismo». Ese «poco de periodismo» incluyó la creación, junto con Benjamín Carrión y otros intelectuales de izquierda, de diario *El Sol*, un proyecto que costó mucho trabajo y harta plata y que terminó en fracaso, porque «un diario de ideas, aquí y en nuestra época, está perdido. Menudo imbécil que fui».

A pesar de no tener memoria musical (el suyo era un oído Diezcanseco) escribía siempre acompañado de música. Y

> escribía a mano; por eso redactaba mis obras dos veces: después las pasaba a máquina (todavía tengo un callo en el meñique que me dejó *Baldomera*. [...] Cuando escribo a máquina, luego que he terminado un número determinado de páginas, las vuelvo a leer y las corrijo las veces que sean necesarias. La lectura la hago en voz alta porque de esa manera es como si el lector fuera otra persona. Buscar la palabra justa es un trabajo pavoroso. Romper y volver a escribir es la única fórmula ante la insatisfacción.

Delgado, nervioso, insomne, angustiado, depresivo, dejó la novela luego de la enorme tensión que le produjo redactar *La Manticora*, tarea que le causó un infarto al corazón. Entonces se dedicó solo a la historia; «no soy

un historiador imparcial –confesaba. Creo que hasta en la investigación histórica hay una carga subjetiva, quizá subconsciente, hasta en el hecho de seleccionar documentos. Uno no puede prescindir de ciertos afectos o de ciertas ideas previas. Dentro de eso, es menester una gran objetividad para ser lo más veraz posible. En historia uno nunca sabe cuándo empieza un hecho y cuándo termina. Hay una especie de reacción en cadena, como en la energía nuclear. Pero narrar simplemente hechos es, como dicen los chilenos, propio de los huevones de la cabeza».

Casi ochentón hacía tai-chi (que, como todo, aprendió por su cuenta, en un libro), cuyos movimientos rítmicos le ayudaban a combatir la artrosis y a conservar esa figura atlética y ese porte altivo que siempre tuvo. Y quizás, también a mirar la vida con optimismo, ya que reconocía que «después de mi primera época, la de la triste pobreza, he sido un hombre feliz. Le debo mucho a la vida. Quizás a esa primera etapa se deba también que piense políticamente como pienso. En cambio ahora vivo como un burgués, lo cual no deja de ser sabroso: comer una buena comida, tomar un buen vino. Y, además, mientras más años tiene uno, más tiene que recurrir a esos placeres, porque los otros se van...».

Si algo debo agradecer a mi audacia de presunto biógrafo, es el haberme acercado a un Alfredo Pareja Diezcanseco de carne y hueso y, gracias a eso, haber conocido también a esa mujer maravillosa, vivaz, chispeante que fue Meche, y a sus hijos que, con don Alfredo, seguirán en mi corazón durante, por lo menos, los próximo cien años, cuando, en esta misma sala, volvamos a encontrarnos todos para seguir charlando de lo mucho que aún nos falta por charlar. ✦

Fecha de recepción: 02 septiembre 2008
Fecha de aceptación: 06 octubre 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Una visión familiar de Alfredo Pareja Diezcanseco

MIGUEL DONOSO PAREJA

**RESUMEN**

El escritor Miguel Donoso Pareja confiesa que en su vida existieron dos modelos: el de su padre –hasta reconocer que no era capaz de emular al navegante y matemático–, y el de su tío Alfredo Pareja. Admira al escritor tanto como al ser humano: por su deseo permanente de aprender y la exigencia implacable consigo mismo, cuanto por su vitalidad. Recuerda las visitas familiares, cada semana, de su tío a la Península de Santa Elena; aprobaba en silencio las lecturas juveniles de Donoso, e impuso un quiebre de calidad con *Las mil noches y una noche*. Como estudiante en casa de su abuela materna en Guayaquil, el autor conoció a otro Alfredo Pareja: el de su agitada rutina diaria de escritor y hombre de negocios; visitaba su casa, fascinado por su inmensa biblioteca, a la que tenía libre acceso; poco después, su tío Alfredo iniciaría sus largos años de viajero, y se reencontrarían pocas veces, en Quito, en la década de 1980. El autor concluye la emotiva reseña con una breve síntesis valorativa de la producción de Pareja Diezcanseco.

PALABRAS CLAVE: Alfredo Pareja Diezcanseco, biografía, testimonio, escritores ecuatorianos, Generación del 30.

**SUMMARY**

The writer Miguel Donoso Pareja confesses that two models existed in his life: that of his father–even as he recognized that he was not capable of emulating the sailor and the mathematician–, and that of his uncle Alfredo Pareja. He admires the writer as well as the human being: for his permanent desire to learn and the implacable demands he made on himself, more so his vitality. He remembers the family visits, each week, of his uncle to the Peninsula of Santa Elena; he approved, in silence, the juvenile lectures of Donoso, and imposed certain standards in Las mil noches y una noche. The author got to know a different Alfredo Pareja when as a student he used to visit his maternal grandmother´s house in Guayaquil: the busy daily routine of a writer and businessman; he used to visit his house, fascinated by

his immense library to which he had free access. A little later his uncle Alfredo would begin his long years as a traveler and they would reencounter each other a few times in Quito during the 1980's. The author concludes the emotional review with a short synthesis and assessment of Pareja Diezcanseco's output.
KEY WORDS: Alfredo Pareja Diezcanseco, biography, testimony, Ecuadorian writers, The 30's Generation.

## UN PRIVILEGIO IMPAGABLE

SIEMPRE CONSIDERÉ UN privilegio haber tratado en términos familiares a un hombre como Alfredo Pareja Diezcanseco, hermano de mi madre, incluso antes de que fuera un conocido escritor y se convirtiera en una especie de gloria de la gens de los Pareja, siempre tan orgullosa, con o sin razón, de sus antecesores, entre los que había, como en cualquier clan que se respeta, de todo: doctores, ignorantes, marinos, poetas, científicos, millonarios de pacotilla, otros de verdad, uno que otro sinvergüenza, hidalgos (de los de bragueta, hijos de algo, por no decir de otra cosa), mujeriegos. Y un largo etcétera, muy pocos tontos, ningún cura.

Sí es verdad que uno de los Siete Pecados Capitales, es decir de los Pareja y Pareja, que eran siete y así les decían, vaya usted a saber por qué, trajo al país la «naranja china», esto es, la mandarina, que Wenceslao Pareja y Pareja fue asistente de Noguchi en el combate a la fiebre amarilla en el Ecuador, y después jefe de la misión de la ONU en la lucha contra el mismo mal en Brasil y en África, así como poeta segundón de nuestro modernismo tardío, que el doctor Armando Pareja Coronel creó y fundó LEA (Liga Ecuatoriana Antituberculosa), que Guillermo Pareja Rolando («el millonario Pareja») no era millonario pero vivía como millonario, hasta llegar a Alfredo Pareja Diezcanseco, sobre quien José Diez-Canseco (así escribía su apellido; el guayaquileño le quitó el guión), el conocido narrador peruano, le pregunta a Benjamín Carrión: «¿Alfredito Pareja vale? Me alegro. Es primo hermano mío, hijo de una hermana de mi padre. Hasta ahora no me ha enviado nada. Le voy a escribir a Guayaquil». Y días después, tras haberlo leído, opina que *El muelle,* de Pareja, tiene «un quilate artístico elevadísimo» y que su «acierto mayor [...] es la capacidad artística [...] al trazar las figuras de cada uno de sus personajes».

Pero la imagen admirable del tío Alfredo, oída siempre en boca de mis padres, era por la carga que le cayó, siendo el menor de los hermanos y el

único varón, al morir mi abuelo y tener que dejar los estudios y ponerse a trabajar para mantener a su madre y a sus hermanas. Por eso el tío Alfredo hizo solo la primaria. La enorme cultura que llegó a manejar –la que le permitió ser maestro universitario en el extranjero– fue autodidacta.

Nacido en Quito, mi padre fue hombre de acción, hábil para las cosas manuales, así como excelente navegante y matemático. Siguiendo el ejemplo de un hermano mayor, decidió ingresar a la Escuela Naval que, cosa realmente macondiana, funcionaba en Quito.

Luego de servir una temporada en la Armada se vinculó a la Pacific Steam Navigation, compañía inglesa de buques cargueros, y navegó por todos los mares. Este fue el modelo paterno que yo intenté seguir, pero no pude: no me dio el pellejo para lograrlo.

Siendo para mí tan inquietante como un personaje de Conrad, traté de imitarlo en cuanto hombre de acción, pero con otros contenidos, y tras la clandestinidad, la cárcel y el exilio, me di cuenta de que la acción no iba conmigo, peor lo heroico. Tampoco las matemáticas.

Pero me quedaba otro modelo paterno, el tío Alfredo, a quien también quise imitar. Lo admiré (lo admiro) como escritor, es decir por sus novelas, básicamente por *La casa de los locos*, 1929 (en sus inicios vanguardistas junto a Pablo Palacio y Humberto Salvador), *El muelle*, 1932 (en el mejor realismo social), *Don Balón de Baba*, 1939 (primera novela esperpéntica del país), *Hombres sin tiempo*, 1941 (inmersa en el espesor psicológico de los personajes), Los nuevos años: *La advertencia*, 1954, *El aire y los recuerdos*, 1958, *Los poderes omnímodos*, 1964 (novela río y del realismo crítico), y *Las pequeñas estaturas*, 1971 (formalmente la más audaz y moderna de sus narraciones y la de mayor evolución en el país, resuelta en forma esperpéntica). Admiro también la *Historia del Ecuador* y las biografías *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* y *La hoguera bárbara. Vida de Eloy Alfaro*, así como sus ensayos: *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, por ejemplo.

Y su capacidad de trabajo, su organización, su disciplina, su deseo permanente de aprender, la exigencia implacable consigo mismo, su gusto por el buen vino, el guisqui de las seis de la tarde, su generosa manera de enseñar, su afecto y dulzura para un niño con quien le gustaba jugar y zanganear.

## EL SER HUMANO QUE YO TRATÉ

Me crié en la terminal marítima de la Anglo Ecuadorian Oilfields, compañía petrolera para la que trabajaba mi padre. Situada junto a La Libertad, en la península de Santa Elena, se llamaba Puerto Rico. Ahí nos daba la empresa una bella casa frente al mar, sobre una lomita –que yo veía de chico como un promontorio– y junto a una quebrada. Siempre que podía llegaba el tío Alfredo a pasar los fines de semana. Gozaba entonces de la playa, se tomaba sus traguitos, jugaba banco ruso y resolvía problemas matemáticos con su cuñado con quien se llevaba muy bien.

Desde muy pequeño, pues, traté a mi tío. Su adoración era su hija Cecilia; Jorge y Francisco, sus hijos varones, no existían aún y, al parecer, yo le caía muy bien, porque me hablaba mucho, me hacía bromas, se reía y jugaba frecuentemente conmigo. A veces compartíamos una hamaca de mocora, colgada en «el corredor chiquito».

Me parece verlo elegante en su sencillez, pulcro, de risa amplia y sonora, buen *gourmet*, puntual, implacable con su siesta, demoledor ante la estupidez, solidario y gran lector, área esta en la que lograba, quien sabe de qué misteriosa manera, que se respetara su tiempo.

En mi casa, en cambio, solo leía mi papá, pero revistas en inglés –*True Detective,* una especie de la *Extra* en papel *couché* y a colores, por ejemplo, o *Reader Digest*, la obviedad de cuyo nombre la evidencia–, y yo, orientado por un vecino adulto –el ingeniero Homero Dávalos– que era un vicioso de la literatura infanto/juvenil: Salgari, Sabatini, Julio Verne, Karl May, Miguel Zévaco, Paul Febal, Dumas padre, Kipling, etcétera. Al mismo tiempo, yo imitaba a mi tío, y éste observaba mis lecturas sin decir nada, aprobándolas con su silencio. Hasta que un día me vio leyendo algo de Hugo Wast, creo que *Flor de durazno* (yo tenía once años), y se indignó: «No leas eso», me dijo, «apenas llegue a Guayaquil te mando un libro que te va a gustar». Y me envió *Las mil noches y una noche*, el original para adultos, traducción del doctor Madruz y versión castellana de Blasco Ibáñez, un libro endemoniadamente (¿celestialmente?) erótico que yo gocé con cuerpo y alma.

## EL OTRO LADO DE LA MONEDA

Para que iniciara mis estudios de secundaria me enviaron a vivir con mi abuela materna, a Guayaquil. Entonces conocí a otro Alfredo Pareja, el de su agitada rutina diaria de escritor y hombre de negocios.

Iba todos los días a visitar a su madre, Amalia Diezcanseco viuda de Pareja, «la abuelita», de manera que yo lo veía siempre. Me encantaba ir a su casa, atraído por su deslumbrante biblioteca, la primera de esa magnitud que veía en mi vida, a la que tenía libre acceso.

Fue el descubrimiento deslumbrante de un mundo sin límites: todos los arcanos de la vida y de la muerte estaban ahí, hasta que descubrí que no se trataba de un mundo de respuestas sino una sucesión para siempre de preguntas. En *Thomas Mann y el nuevo humanismo* (1956), refiriéndose al protagonista del *Doctor Faustus*, que había hecho pacto con el diablo, Pareja lo explica así: «Mientras más se conoce, más misterios por descubrir, mayor audacia que ejercer para lanzarse a la conquista de lo inverosímil y lo incierto, que será después lo verosímil y lo cierto. Pero el peligro subsiste, aun a luz de toda ciencia moderna, pues el demonio alumbra y oscurece, como el relámpago nocturno [...]».

Ese año fui testigo de otros aspectos de la personalidad de mi tío, que también intenté imitar, lográndolo a medias: disciplina y puntualidad (rasgos que caracterizaban también a mi padre), responsabilidad y afecto hogareños, energía y vitalidad para el trabajo (*ídem*) y defensa, como un área sagrada, de sus horas diarias de escritura, las que siempre le fueron insuficientes según se queja en *El duro oficio* cuando dice que su peor insatisfacción fue «no tener tiempo para escribir». Es que ese «ocio creador» o «trabajo liberado» siempre es y será poco.

De ahí en adelante el tío Alfredo viajó mucho. En una de esas idas me regaló un apreciable lote de libros de su biblioteca. Como algunos eran en francés, esos me los decomisó «el millonario» Pareja, quien dominaba ese idioma.

Alfredo Pareja vivió fuera del país, igual que yo; nos vimos poco, me hizo varios favores de distinta índole, como siempre, hasta que a comienzos de la década de los ochenta del siglo XX nos reencontramos en Quito (algunas tardes lo visitaba para el guisquisito de las seis); luego viví en España y finalmente me radiqué en Guayaquil.

Alfredo Pareja murió en 1993, en Quito, dejándonos un importantísimo legado literario, como veremos a continuación.

## ARREPENTIDOS COMPAÑEROS DE RUTA

El narrador y poeta chileno Hernán Lavín Cerda destaca que Pablo Palacio «es uno de los grandes desconocidos de la literatura continental, cuyo genio creador ha pasado injustamente inadvertido; se anticipó más de treinta años a los 'hallazgos' de la novelística de los 60; y es un adelantado, un precursor de la literatura latinoamericana imaginativa, crítica, fantástica, absurda, irónica, suprarreal que se escribe hoy».

Por su parte, María del Carmen Fernández, investigadora española de la literatura, menciona en su libro *El realismo abierto de Pablo Palacio (en la encrucijada de los 30)* a dos autores ecuatorianos cuya escritura inicial tomó la misma línea vanguardista y subjetiva que Pablo Palacio, Alfredo Pareja Diezcanseco con *La casa de los locos /novela escrita para agotar la paciencia de cualquier lector i dedicada a los niños i a los viejos de mi Patria infantil* (1929), de muy buena calidad y cuyo subtítulo evidencia su tesitura narrativa; y Humberto Salvador, con *Ajedrez* (1929) y *En la ciudad he perdido una novela* (1929). Tanto Pareja Diezcanseco como Salvador optaron finalmente por el realismo social, línea predominante en esos años, el primero con *El muelle* (1932) y el segundo con *Camarada* (1933).

### *EL MUELLE*

*El muelle*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, es una de las más bellas novelas de nuestro realismo social. Fernando Diez de Medina, refiriéndose a su aparición, expresa: «América ya tiene novelistas: Eustacio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y Pareja Diezcanseco».

De esta manera Pareja nos situó en «lo mejor del realismo social», anticipando incluso algunas de las virtudes que lo llevarían a una evolución siempre ascendente en la profundización de su organización discursiva, desde *Don Balón de Baba* (1939), hasta *Las pequeñas estaturas* (1971), su incorporación más válida y lograda a la actualidad narrativa latinoamericana, como lo señalé en *Los grandes de la década del 30* (1984).

## ITINERARIO DE UNA EVOLUCIÓN SOSTENIDA

Alfredo Pareja Diezcanseco deja ver, desde 1939, un proceso orgánico e incesante de modernización, un «aceleramiento evolutivo» que desemboca en una de las mejores novelas del desarrollo narrativo del país: *Las pequeñas estaturas.*

En efecto, con este libro Pareja culmina un recorrido narrativo que, seguro y sin aspavientos, venía dándose de manera nítida desde 1939, cuando publicó *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz*, texto en el que aborda el humor, por un lado y algunos elementos de lo esperpéntico, por el otro.

De este modo cerraba su ciclo del realismo social –*El muelle* (1932), *La Beldaca* (1935) y *Baldomera* (1938)– y tomaba un nuevo impulso novelístico que después de *Don Balón de Baba* se encaminaría, vía la interiorización de sus personajes –*Hombres sin tiempo* (1941)– hacia el realismo crítico y luego, retomando y puliendo su incursión esperpéntica inicial, llegaría al punto más alto de su narrativa, *Las pequeñas estaturas*, que es, a mi entender, un importantísimo logro en la madurez de nuestro relato y el resultado de una «aceleración evolutiva» que en Pareja es claramente observable.

Al inicio de estas notas me referí a la evolución narrativa del tío Alfredo entre *Don Balón* y *Las pequeñas estaturas.* Por oportunidad de ubicación, ahora la reitero en el orden que sigue: *Hombres sin tiempo*, 1941 (inmersa en el espesor psicológico de los personajes), y Los nuevos años: *La advertencia*, 1954, *El aire y los recuerdos*, 1958, *Los poderes omnímodos*, 1964 (novela río y del realismo crítico).

## LOS SODALIOS (¿SOLITARIOS O SOLIDARIOS?)

En *Las pequeñas estaturas* lo esperpéntico se da, según lo subraya Vladimiro Rivas Iturralde, «en la conformación de los personajes que son deliberadamente manejados desde afuera: títeres, muñecos rumberos o piojos [...] apenas signos con conciencia de serlo».

En otra dimensión (y cito nuevamente a Rivas) *Las pequeñas estaturas* es «[...] una de las primeras novelas ecuatorianas que llaman la atención sobre sí misma, sobre su propio lenguaje», cuyas estructuras formal y de contenidos se resuelven como construcciones verbales autónomas.

Por eso los sodalios son en la novela de Pareja seres esperpénticos que no encajan en una sociedad que flota sin raíces que los justifiquen, pero son a la vez, en su dimensión verbal misma, una fusión de la soledad (por exclusión) y de la solidaridad (por sus anhelos).

Eso fue (es) Alfredo Pareja (el tío Alfredo), un sodalio, solidario y solo –en el sentido de inicio– al mismo tiempo. ✦

Fecha de recepción: 04 agosto 2008
Fechan de aceptación: 19 septiembre 2008

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alfredo Pareja Diezcanseco: la literatura es una dificultad adquirida

**ABDÓN UBIDIA**
Editorial El Conejo, Quito

**RESUMEN**

En esta entrevista, realizada en 1987, el autor dialoga con Alfredo Pareja Diezcanseco sobre sus concepciones respecto de la literatura y la Historia. Menciona detalles de su vocación literaria, de sus lecturas iniciales y de las que, posteriormente, lo marcaron más. Pareja describe su rutina diaria como escritor, la cual se relaciona con su idea de lo que es la literatura: «una dificultad adquirida»; alude al rol de los esquemas en la construcción de sus novelas, y al de la crítica de sus amigos del Grupo de Guayaquil en este proceso, durante la década del 30. Respecto de ellos, recalca que éste era esencialmente un grupo de amigos, más que un conjunto de escritores que se juntaban para trabajar en sus textos. Finalmente habla de su admiración por el historiador Arnold Toynbee, y concluye la entrevista mencionando que, para él, «la Historia siempre se hace en el subterráneo de la vida, es decir la está haciendo la vida cotidiana».

PALABRAS CLAVE: Historia, sentido de la Historia, Narrativa ecuatoriana, Grupo de Guayaquil, proceso de escritura.

**SUMMARY**

In this interview, done in 1987, the author spoke with Alfredo Pareja Diezcanseco about his conceptions regarding literature and history. He speaks of the details of his literary vocation, his first readings and of those that, later, impacted him most. Pareja describes his daily routine as a writer, which he relates with his idea of what literature is: «an acquired problem»; which alludes to the role of schemes in the construction of his novels, as well as the critique of his friends from the Guayaquil group during the 1930's. He reflects on this group's being one of friends much more than writers who got together to work on their texts. Finally, he spe-

aks of his admiration for historian Arnold Toynbee, and he concludes the interview stating that, for him, «History is always made 'underground', that is, it is made by daily life».
KEY WORDS: History, sense of History, Ecuadorian Fiction, Guayaquil Group, writing process.

BENJAMÍN CARRIÓN LO llamó «el escritor que escribe». En verdad, Alfredo Pareja Diezcanseco debe ser uno de los creadores más prolíficos de la historia ecuatoriana. Autor de catorce novelas y muchísimos libros de ensayo, entre los que se destacan sus trabajos históricos, su gigantesca obra no le ha impedido actuar en múltiples campos de la vida nacional: ha sido diplomático, político, profesor, ministro de Estado. La interesante entrevista que ofrecemos a continuación revela algunos aspectos inéditos acerca de su formación y su pensamiento.

**–¿Qué le impulsó a elegir el camino de la literatura? ¿La soledad? ¿La angustia? ¿Una vocación cuyas raíces no son del todo racionalizables?**

–Yo creo que seguí el camino de la literatura en parte por aquello que se llama vocación y, en parte, porque yo tenía un tío mío, hermano de mi padre, menor de la familia, que era un buen poeta. Wenceslao Pareja: de niño me hacía recitar o me recitaba él versos. Esto me llevó a la lectura y después a la escritura. Además, en mi casa siempre hubo libros. Mi padre estaba arruinado pero él había sido educado en Europa, hablaba varios idiomas, tenía una biblioteca magnífica; entonces me acostumbré a leer desde muy pequeño y tuve alguna vez el deseo de ser escritor.

**–¿Cuáles fueron, en los inicios, sus lecturas decisivas? ¿Cuáles sus ídolos literarios?**

–Yo soy un hombre que acabo de cumplir 79 años, entonces el recuerdo no es fácil. Pero mis primeras lecturas no fueron decisivas; entonces no podía leer en otro idioma y ya cuando empecé a escribir mi pequeña obra –mala, desde luego– *La casa de los locos*, tenía algunos amigos, unos dos amigos grandes, porque eran unos maestros: Adolfo Hidalgo Nevárez, uno de los hombres más inteligentes que yo he conocido, y el doctor José Eduardo Molestina, abogado; ambos, de una gran cultura, me iniciaron en el estudio porque desafortunadamente yo estudié solamente casi un año de secundaria y no más: me fue necesario trabajar desde muy joven. Ellos me guiaron en esas lecturas que difícilmente recuerdo en este momento, le estoy hablando a usted probablemente de 1922, 1924, 1925.

Romain Roland fue un ídolo literario, desde luego, pero no he podido leerlo por segunda vez. Son las grandes desilusiones que uno sufre. A mí me parecía en aquella época una cosa extraordinaria, una maravillosa.

–Pero los clásicos rusos, Tolstoi...

–No todavía, eso fue después. Eso vino mucho después.

–Y por supuesto de los norteamericanos todavía no se hablaba.

–No, todavía no. Todavía no.

–¿London? ¿Jack London?

–Jack London sí, como no. Y las primeras lecturas pues siempre son las de Julio Verne. Todos los hombres jóvenes de mi generación leíamos esas cosas, desde luego. Incluso Salgari era muy buen novelista. Más tarde, cambiamos, desde luego.

–Usted es un escritor muy prolífico ¿cuál ha sido su método de trabajo? ¿Una rigurosa disciplina diaria? ¿Periódicas explosiones de trabajo febril?

–Yo creo que una rigurosa disciplina diaria. Yo sigo repitiendo y lo he dicho cien veces: la literatura no es un don sino una dificultad adquirida. Y creo que es así porque al principio, claro, yo escribía muy rápidamente; creía eso en la época en que hacíamos realismo social, pero después, mientras más viejo me hacía y mientras más aprendía el oficio, entonces encontraba dificultades tremendas para escribir. Y llegó un momento en el que lo que yo destruía era muchísimo más de lo que escribía. Pero eso es con el tiempo, ¿no?

–Bueno, hay escritores torrenciales como Balzac, pero también hay escritores con grandes dificultades de expresión como lo ha confesado el mismo Hemingway, ¿cuál ha sido, entonces, la cuota de trabajo diario que se ha impuesto usted?

–La cuota diaria de trabajo, pues eso depende de lo que le dé la robustez física. Balzac era un gigante, no, un hombre que no se cansaba nunca y además escribía de pie como usted sabe.

–Pero en el caso de Hemingway, él se conformaba con 450 palabras al día.

–Bueno, ese ya era un método de él. Cada naturaleza humana, y por consiguiente cada escritor, es diferente.

–¿Cómo arma sus novelas? ¿Parte de un esquema básico y de algún modo completo? ¿Deja que el relato lo lleve sin que pueda ceñirse a un plan previo?

–Siempre parto de un plan, pero el plan se hace cualquier otra cosa en el momento menos pensado. Llega un instante en que la novela se va haciendo a sí misma, en el caso mío que soy un escritor de novelas más que de cuen-

tos –no he escrito más que dos en mi vida. De pronto uno está rompiendo todo el plan, toda la estructura sin darse cuenta. Es algo que se ha dicho, y parece que es un disparate, y no es un disparate. Los personajes existen. Los personajes viven tanto como uno, o quizás más que uno. O si no, hay que acordarse de las nivolas de Unamuno o de Pirandello, y evidentemente es así. Entonces los planes hay que hacerlos, yo lo hago, yo soy hombre metódico, de trabajo, yo me ciño a mi plan, pero lo que pasa es que la novela se va por un lado, yo no sabría ni cómo ni cuándo, y entonces tengo que continuar con otro tipo de ritmo y con otra naturaleza de esfuerzo para poder hacer las cosas de manera que pudiera establecer una comunicación. El lenguaje es una limitación tremenda para el poder creador, porque inevitablemente el lenguaje es una tensión racionalista ¿no? Uno está pensando veinte cosas al mismo tiempo: tiene una velocidad que es prácticamente imposible alcanzarla con el idioma.

–Usted ha repartido su vida en múltiples actividades. Ha sido literato, historiador, periodista, hombre público. ¿Cuál de esas actividades ha amado más? ¿De cuál de ellas pudo, acaso, prescindir?

–De todas, menos de la de escritor.

–¿Qué piensa de los talleres literarios? ¿El Grupo de Guayaquil funcionó en una versión a la época como un taller literario?

–No nunca. Los talleres literarios no creo que saquen grandes escritores, que saquen escritores... Pueden ayudar probablemente, he visto como trabajan. Pero, no, el Grupo de Guayaquil no trabajaba así. Mire, el caso del Grupo de Guayaquil es, se puede decir extraño, porque no creo que se haya repetido. No estábamos juntos en cuanto a escritores, no fue la nuestra una amistad de escritores; nuestra amistad fue personal, eso nos daba una libertad para criticarnos muy duramente. Usualmente nos reuníamos en la buhardilla de Joaquín Gallegos Lara y con mucha frecuencia en mi departamento, pocas veces donde Enrique porque tenía pocas facilidades para poder gritar y poder hablar, y en esas conversaciones, con una frecuencia de una semana mínimo, de repente yo leía. Por ejemplo, yo recuerdo cuando estaba escribiendo *El muelle* y veo parándose a uno de esos, diciendo «pero no si eso es una torpeza, cómo vas a escribir así, eso está muy mal, esa página no me parece...»; bueno, y así teníamos nuestras discusiones, en esa forma. Era casi una creación en común, pero el artista es siempre celoso de sí mismo, creo que los escritores menos. Además, en el caso nuestro había ya (cuando nos unimos los cinco, después de *Los que se van*) el libro de Joaquín, Enrique y Demetrio Aguilera Malta, Pepe de la Cuadra manejaba ya muy bien la forma y yo creo

que era mayor en edad y también el mayor en esto de escribir, en mi opinión. Un escritor que no tenía ese trabajo, ese esfuerzo era Enrique Gil, porque Pepe era un cazador de palabras. Enrique Gil era un escritor de una espontaneidad increíble, un poco ociosón, no tenía una gran disciplina y como él fue militante del Partido Comunista dejó de escribir, desgraciadamente, para dedicarse a la política. Yo creo que el Partido Comunista, la política, no ganó mucho con él: perdimos posiblemente grandes libros que pudo haber escrito después de *Nuestro Pan* o después de los *Relatos de Manuel.*

–Bueno, pero como Grupo ¿había algún escritor de entonces ecuatoriano al menos a quien admiraran ustedes?

–Nosotros habíamos leído a Luis A. Martínez, *A la Costa*, admiramos mucho al cuentista José Antonio Campos, autor de cuentos montubios, humorísticos y habíamos leído *Plata y bronce* de Chávez, porque *Cumandá* de Juan León Mera nunca nos gustó. Jamás fue para nosotros una novela que valía la pena de leerse, nos parecía una monografía que se escribía sobre una provincia y dentro de ella, pues metidas cosas de Chateaubriand. Y además, ante los escritores ecuatorianos no podíamos estar de acuerdo, antes los admirábamos, con los poetas aquellos a quienes llamó Raúl Andrade la «generación decapitada». Seguíamos con un rubendarianismo un poco retrasado pensando en cisnes dorados, en palacios, en princesas ¡y la gente se estaba muriendo de hambre! De tal manera que nuestra literatura, por lo menos la totalidad del primer decenio 30-40 toda es de protesta, es excesivamente realista, por eso no es completa, por eso no creo yo que es una gran literatura, pero salva unas cuantas cosas. Por ejemplo *Los Sangurimas* de Pepe de la Cuadra. Es más una literatura demasiado creativista, porque el mismo hecho que antes era una literatura intimista y nada más que el romanticismo y el suicidio de Medardo Ángel y «Dios mío, esta adorable, esta adorable danzarina se va a morir, se va a morir, se muere», como le decía a Tórtola Valencia, que estuvo en Guayaquil, eso mismo nos condujo a lo opuesto. A ver excesivamente exteriores, y usted sabe que la realidad requiere de una definición compleja, no fácil, no sencilla. En pocas palabras: requiere de lo interno y de lo exterior para completarse.

–¿La evolución de su narrativa ha supuesto, a su juicio, una superación constante de temas y formas? ¿O ha sido el desarrollo natural de una misma línea estética?

–No. Cuando se tiene tantos años escribiendo, cuando se tiene tantos años de edad, no puede haber la misma línea estética. Yo empecé a cambiar

me parece que ya con *Las tres ratas*, es una novela que no me gusta, le advierto, pero hay un cambio, es una cosa simbólica de decadencia de la familia liberal; pero especialmente con *Hombres sin tiempo*. Pero ya eso es del año 51, no recuerdo exactamente,[1] es otra época y después quise hacer una novela río, que era más o menos la expresión de mi generación y visto con los ojos de un hombre de mi generación: un personaje que se llama Pablo, que seguramente soy yo mismo sin darme cuenta, en *La advertencia*, *El aire y los recuerdos* y *Los poderes omnímodos*. Después, dejé de escribir varios años porque estaba ocupado como profesor de asuntos políticos, tanto aquí como en los Estados Unidos. Reinicié mi labor de novelista con *Las pequeñas estaturas* y con *La manticora*, que yo creo que se relacionan con las anteriores, aunque con otra técnica completamente diferente pero con el mismo ánimo de reflejar una realidad social. Las dos últimas pueden ocurrir en cualquier país que tenga el mismo estado de desarrollo que el nuestro: cultural, económico, político y social. Puede haber, sin duda, una intención esperpéntica que abarque otros niveles: yo recuerdo que en aquella época había en el mundo extrañas noticias como aquella de que una señora de la China había dado a luz trillizos gracias a que el pensamiento de Mao Tse Tung le había transmitido esa necesidad, entonces le llamaban a Mao el «Gran timonel», y él figura en *Las pequeñas estaturas*.

–A su juicio ¿cuál es el escritor más grande del siglo XX y por qué?

–Hay muchos grandes escritores en el siglo XX, es muy difícil señalar el mejor: podría ser Marcel Proust, a ratos puede ser Thomas Mann, a ratos puede ser Broch, sobre todo por *La muerte de Virgilio*. *El Doctor Faustus* de Thomas Mann es lo más grande que yo he leído. Yo no pienso, desde luego, que la enfermedad sea una condición necesaria para la creación, sino que más bien ésta es un producto de cierta desadaptación, porque quien está perfectamente adaptado al mundo no tiene genio creador. Es menester alguna desadaptación para poder hacer algo fuera de lo común, en cualquiera de las divisiones del arte. A Nabokov le considero un escritor grande, pero desde luego que no en esa dimensión. Nosotros habíamos leído mucho la literatura norteamericana de la «generación perdida», Steinbeck, Faulkner, a quien considero uno de los más grandes, al lado de Virginia Wolf, ellos fueron la culminación del realismo...

1. *Hombres sin tiempo* se publicó en Editorial Losada de Buenos Aires en 1941. (N. del E.)

–¿Qué piensa que le falta a la literatura ecuatoriana actual?

–Dos mil años de experiencia, como tiene la europea.

–¿A qué historiador admira?

–Acabo de leer un diálogo formidable entre Arnold Toynbee, poco antes de morir, con un filósofo japonés que se llama Ikeeda. Este filósofo cercano culturalmente a la religión budista quiso hablar con Toynbee pero ya él estaba muy gravemente enfermo, muy viejo, entonces se trasladó a Londres y el libro ha puesto en claro las conversaciones, las discusiones que tuvieron ambos. Y, bueno, realmente es estremecedor. Los marxistas siempre dijeron que Toynbee no era el gran historiador que estaba dando una nueva pauta a la vida con su estudio de la Historia porque era cristiano, era demasiado religioso. Pues Toynbee cuenta que él no es cristiano, que su formación es greco-romana, anterior al cristianismo, y que han sido las religiones monoteístas las que han llegado a producir los nacionalismos exacerbados y los grandes errores de una Europa fragmentada en naciones adversas y enemigas. La cultura greco-romana tiene muchos dioses, hay donde escoger, hay posibilidades abiertas al ser humano, mientras que el monoteísmo, también el de las religiones musulmanas, van estrechando el espíritu de suerte que se llega a un nacionalismo ya agresivo. Yo comparto la idea de Toynbee.

–En el contexto de la Historia ecuatoriana ¿cómo juzga el gobierno del ingeniero Febres Cordero? ¿Con cuál otro gobierno podría ser comparado?[2]

–Yo no creo que haya comparación posible. Vamos a ver. Juan José Flores ha recibido un país que es un caos, el país donde más se luchó y el país que más dio para la guerra del Perú, la guerra de liberación, de modo que organizar un caos no era nada fácil. Ahí la política dictatorial y la política sobre todo personalista de señalar a fulano o zutano y perseguirlo porque no es mi partidario, eso se podía comprender entonces. Buscamos otro parecido que podría ser Ignacio de Veintimilla, pero también allí otras razones explican a Veintimilla, no lo justifican pero lo explican: el país era muy chico, tenía muy pocos habitantes. Pero hoy ¿con quién lo podemos comparar? Él lleva una política personalista: quien no está conmigo, está contra mí. Y hasta persigue a los hijos, el caso de Julio Prado Vallejo, por ejemplo.

–¿Podría, entonces, darnos un listado de palabras que caractericen al gobierno de León Febres Cordero?

---

2. León Febres Cordero, presidente del Ecuador desde el 10 de agosto de 1984 al 10 de agosto de 1988. (N. del E.)

–Pues, intemperancia, vanidad personal –la vanidad de las estatuas, lo mismo que hacía Hitler, que hacía Mussolini, Stalin en su época, el endiosamiento de la personalidad. A mí me parece tan extraño eso de ir a inaugurar la propia estatua de cemento armado de uno. Yo he tenido una vergüenza tan grande al aceptar ir y hablar en el auditorio Alfredo Pareja, porque me lo habían hecho en vida, y me convencieron y fui, y me moría de la vergüenza y hasta pasé ratos muy penosos. Entonces quiero suponer que al señor Presidente-dictador le ha pasado lo mismo al inaugurar su estatua de cuerpo entero.

Intemperante, vanidoso, de reacciones sumamente violentas y no creo que crea él en la democracia; entonces yo le diría antidemócrata, puesto que no ha respetado las instituciones democráticas del país como la Corte Suprema de Justicia, como el Parlamento ecuatoriano con todos sus defectos, con todo lo que pueda haber hecho mal, por la libertad, por la democracia, o el Tribunal de Garantías Constitucionales. Y un hombre que no respeta esto es un irresponsable, un antidemócrata.

–¿Tiene la historia un sentido?

–Yo creo que tal vez sí, a pesar de Juan Bautista Vico, porque creo que un sentido es seguir dando vueltas pero para seguir avanzando. ¿A dónde? No lo sé. Yo creo que el mundo capitalista, y hablaría mejor del consumista, está en decadencia, pero es una decadencia que puede durar cien años por lo menos. Y entonces pueden pasar cosas muy graves. En cambio, examinando los líderes que tiene el mundo en este momento, el más inteligente, el que tiene más capacidad de liderazgo es Gorbachov, que ha propuesto, sin duda alguna, una transformación total dentro de la Unión Soviética que no sabemos a dónde pueda ir. En igual situación está la China. Sociedades socialistas que están buscando otros rumbos. Las sociedades socialistas pusieron en práctica, por desgracia, en el nombre de Carlos Marx, muchas cosas en las cuales Marx no había pensado siquiera. De allí que no creo que la Historia obedezca a una lógica racional; no siempre, y a veces hay cosas que como no se las puede llamar de otra manera, se las llama el azar. He allí la contradicción de las dos posiciones: la ley de la necesidad que es causa y efecto determinado, y la ley del azar, que también es un cálculo de probabilidades, pero de probabilidades, de cantidades que ya se pierden en el infinito. No sé si me explique. Por ejemplo, tome usted un hecho histórico cualquiera, la muerte de Jacobo en Inglaterra, que precede a la Revolución francesa con cien años, y el hecho de la Revolución francesa ¿cuándo empezó? No lo sabemos y

¿cuándo terminó? ¿acaso no sigue viviendo todavía? Hay como una reacción en cadena de fenómenos, pero con varias alternativas, una de esas ocurre y las otras puede que no ocurran. Para mí la Historia siempre se hace en el subterráneo de la vida, es decir la está haciendo la vida cotidiana.

–¿Podría pronosticarse algo en torno al destino del Tercer Mundo?

–No me atrevería, porque todos los síntomas para los inmediatos siglos que siguen son malos. Acabo de leer el último análisis que hace la FAO: en el próximo año los precios de materias primas van a descender por exceso de producción; pienso que va a ser otro año muy grave y los grandes centros industriales no se han conmovido por la situación. Mire, por ejemplo, yo he estado desempeñando una misión diplomática en Francia y quienes trataron de influir, en la conferencia de Quito que hizo Hurtado,[3] que fue buena, en las posiciones del Tercer Mundo, lo hicieron con mucha dificultad y lo hicieron simplemente por una razón: porque la industria norteamericana, la coreana y la japonesa están destruyendo industrias europeas por lo poderosas que son. Además de eso, es un mundo muy complejo y el Tercer Mundo va a tener que librar batallas quizá muy sangrientas, muy violentas. Ojalá que no sea así. Pero los próximos años yo los veo sumamente difíciles. No me preocupa tanto el problema de la deuda, los 400 mil millones de dólares que debe América Latina, porque simplemente no se van a pagar, no se pueden pagar. Solamente nosotros nos estamos haciendo los tontos y pagamos la deuda. ✦

*Quito, 1987.*

Fecha de recepción: 09 junio 2008
Fecha de aceptación: 10 julio 2008

3. Osvaldo Hurtado, presidente del Ecuador desde el 24 de mayo de 1981 al 10 de agosto de 1984. (N. del E.)

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Una memoria, un testimonio: Alfredo Pareja Diezcanseco, el mecenas

MARÍA ELENA PORRAS
Taller de Estudios Históricos (TEHIS), Quito

**RESUMEN**

El texto es un testimonio de dimensiones poco abordadas de Alfredo Pareja: el lado humano del diplomático, del docente en el extranjero, de integrante del Grupo de Guayaquil. Principalmente reseña el nacimiento de un espacio clave de recuperación de la memoria: el Archivo Histórico y la biblioteca especializada del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador. Durante tres años, desde 1981, se trabajó en una pequeña oficina, elaborando fichas a partir de manuscritos, pergaminos y demás documentos que allí reposaban; Pareja veía necesario este rescate para la construcción de la historia del país. A partir de ésta y de otras fuentes –coloniales y del siglo XIX, hasta entonces desconocidas o interpretadas de diferente modo por los territorialistas ecuatorianos–, Pareja planteó una nueva interpretación del conflicto limítrofe con Perú, y sostuvo la necesidad de un acuerdo de paz; ello implicaba la aceptación del Protocolo de Río de Janeiro, situación que despertó en su contra muchos comentarios enconados, pero que formó parte de la tesis que prevaleció. El Archivo Histórico «Alfredo Pareja Diezcanseco» se inauguró en julio de 1996.

PALABRAS CLAVE: Historia limítrofe, Archivo Histórico, Historia del Ecuador, Grupo de Guayaquil, Cancillería.

**SUMMARY**

The book is one of the dimensions of Alfredo Pareja that are seldom addressed: the human side of a diplomat, a teacher overseas, as a member of the Guayaquil Group. It primarily recounts the birth of a key space for the recuperation of collective memory: the Historical Archive and the specialized library of the Ecuadorian Foreign Relations Ministry. Starting in 1981, Pareja worked for three years in a small office, created reference cards for the manus-

cripts, scroles and other documents stored there; he saw this as absolutely necessary for the rescuing and reconstruction of the nation's history. From this and other sources–colonial and from the 19th Century, that until then had been unknown or interpreted according to the whim of various Ecuadorian territorialists. Pareja proposed a new interpretation of the border conflicts with Perú, and clamored for a peace treaty; this implied accepting the Río Protocols, which made him the target of many an attack, but in the end was the option finally taken. The «Alfredo Pareja Diezcanseco» Historical Archive was inaugurated in July of 1996.
KEY WORDS: History of Border Skirmishes, Historical Archive, History of Ecuador, Guayaquil Group, Chancellery.

## A MANERA DE INTRODUCCIÓN

EN EL AÑO 1981, el Ministerio de Relaciones Exteriores decidió crear la Asesoría de Investigaciones Históricas y llamó, para el cargo de asesor de estudios históricos, a Alfredo Pareja Diezcanseco. Fue en esta asesoría donde se gestó lo que sería, a lo largo de más de una década, lo que ahora se conoce como Archivo Histórico de la Cancillería «Alfredo Pareja Diezcanseco».

De cómo surgió este espacio de recuperación de una memoria olvidada, de quien fue el mecenas y quienes fuimos los protagonistas de este largo trajinar que ha hecho posible que en la actualidad el Ministerio de Relaciones Exteriores cuente con un archivo histórico y con una biblioteca especializadas, es de lo que trata esta historia que contaré en las próximas líneas, en un intento por recordar pasajes y episodios que fueron vitales para una institución como la Cancillería del Ecuador y que marcó un antes y un después en la vida de quienes tuvimos la suerte de compartir con un hombre de la talla de Alfredo Pareja, nuestro «querido Embajador».

Siempre guardé como uno de los pequeños «tesoros» que una historiadora suele llevar para su «próximo» artículo, un epistolario que durante los años 1982 y 1984 se formó cuando don Alfredo viajó como profesor invitado a la universidad de Austin, Texas, y muy poco tiempo después cuando fue nombrado Embajador Extraordinario y Plenipotenciario del Ecuador ante el gobierno francés y Representante del Ecuador ante la UNESCO en París; así como otros documentos que han reposado fieles a su memoria en carpetas y archivos que tuve la precaución de guardar cuando él me pedía que los deseche.

La primera década de los 80, se iniciaba en el Ecuador el período del gobierno de «la fuerza del cambio», con Jaime Roldós Aguilera como presidente constitucional y con Osvaldo Hurtado como vicepresidente. Roldós ini-

ció su gobierno en 1979, afirmando que lo dirigiría sin la tutela de líder del Partido CFP (Concentración de Fuerzas Populares), Assad Bucaram, quien frente a tales declaratorias bloqueó la acción del Ejecutivo, iniciando con ello la «pugna de poderes». Luego de intentar un plebiscito para derrotar a la oposición y buscar las bases sociales para orientar su acción, el gobierno logró dividir al CFP y organizar una mayoría parlamentaria con apoyo de la ID (Partido Izquierda Democrática) y otros sectores. El Presidente logró mantener una política internacional tercermundista e independiente. El país ingresó al Grupo de los No Alineados, apoyó la integración andina y la lucha contra la dictadura de Nicaragua.[1] Los presidentes andinos, reunidos en Riobamba en 1980, aprobaron una «Carta de Conducta» de perfiles progresistas.[2]

Gracias a la amistad que unía a Alfredo Pareja con el padre del entonces presidente Roldós, Pareja aceptó la cartera de Relaciones Exteriores[3] y desempeñó las funciones de canciller entre el 10 de agosto de 1979 y el 7 de julio de 1980. Estaba convencido, además, que era necesario «afianzar la democracia participativa e iniciar las reformas socioeconómicas cuyo aplazamiento significaría gravísimos trastornos al país».[4] Siempre decía que la Cancillería necesitaba un «gerente» para que funcione como un relojito, y

1. Enrique Ayala Mora, *Nuestra Patria: Educación Cívica. Historia Nacional*, Quito, Grupo de Comunicación *El Comercio*/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2005, p. 260. Véase también el *Informe, agosto de 1979-julio de 1980*, Quito, Imprenta del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1980, 329 pp.
2. Todos los documentos que se generaron para llegar a la aprobación de la «Carta de Conducta», se elaboraron durante el período de funciones de Alfredo Pareja Diezcanseco como canciller. Es interesante comparar los textos preliminares con los aprobados. Apenas hay cambios formales, pero lo esencial no se modificó. En todos estos documentos, se percibe ese espíritu integracionista que siempre caracterizó su posición como canciller, la defensa por la autodeterminación de los pueblos andinos, la no intervención y el pluralismo ideológico. La «Carta de Conducta» se firmó en septiembre de 1980, apenas dos meses después de que él dejara su puesto de ministro.
3. Y a las razones que él claramente le expresó al presidente Roldós en su *Informe*: «[...] Pero una caudalosa votación popular eligió a usted Presidente de la República, en razón de bases programáticas y una filosofía política que eran y son expresión del nuevo Ecuador, por tantos años obstaculizado en beneficio de los intereses de ciertas clases dirigentes. Abrí, en consecuencia, un paréntesis en mis actividades para aceptar el honor que usted me hiciera al confiarme el Ministerio de Relaciones Exteriores, en el que he servido durante once meses, del cual hube de separarme por razones exclusivamente privadas que usted conoce,...». Cfr. «Introducción», en *Informe*, p. 1.
4. *Ibíd.*

que él no podía desgastarse tanto con esta burocracia de «futres»,[5] y que, por ello, su paso por el Ministerio tenía que ser corto. Sin embargo, y como defensor de la democracia latinoamericana y de los proyectos de integración, no se desvinculó de ella y por eso aceptó, después de haber ocupado tan alta dignidad,[6] el cargo de Asesor de Investigaciones Históricas.

A la muerte del presidente Roldós[7] y cuya sucesión pasó a manos del doctor Osvaldo Hurtado, ya se había producido en enero de 1981, el incidente con el Perú, en la cordillera del Cóndor, que fue detenido por la acción internacional, sobre todo por la intermediación de la OEA, con el entonces canciller Alfonso Barrera Valverde.

Bajo la presidencia de Hurtado Pareja Diezcanseco reingresó a la Cancillería; para lo cual necesitaba armar un equipo de investigación. La única estudiante de Historia que había en la Cancillería, en ese entonces, era yo. Correspondía que esta estudiante trabajara con el ya entonces exigente ex canciller, que frente a los conflictos suscitados con el Perú ansiaba buscar razones y fundamentos históricos para entender el conflicto que durante más de 40 años manteníamos con el Perú; y evidentemente que estas razones debían estar por allí escondidas entre los papeles de los archivos de la «defensa territorial».

5. Término éste que también escuché varias veces en boca de mi padre, quien coincidencialmente nació el mismo año que Alfredo Pareja Diezcanseco y fue tan liberal como él.
6. Así lo dejó explícito cuando entregó su Informe de labores: «En diversas ocasiones, reiteradamente había rehusado aceptar dignidades en funciones públicas, no solo porque mis tareas de escritor y profesor fueron siempre una forma activa de servicio a los permanentes intereses del país, que, por lo mismo imponían cierta distancia del poder, sino también porque las normas de mi conducta en lo público invariablemente me alejaron de regímenes opuesto, en una u otra medida, a las urgentes necesidades de la realidad social ecuatoriana». Cfr. *Informe...*
7. El gobierno de Roldós había logrado un consenso interno para enfrentar la situación de conflicto fronterizo con el Perú, pero tuvo que hacer concesiones en su postura internacional. Para equilibrar los enormes gastos que este choque armado con el vecino país produjo, acudió a impopulares medidas de subida de impuestos y precios. El 24 de mayo de 1981, el Presidente, su esposa y su comitiva murieron en un accidente de aviación. Cfr. E. Ayala Mora, *Nuestra Patria: Educación Cívica. Historia Nacional.*

## EL PRIMER ENCUENTRO

Cuando el Jefe de Gabinete del Subsecretario General[8] me llamó por teléfono y me dijo que tenía que estar muy puntual, empecé a percibir que algo podía cambiar en mi vida. No entendía todavía por qué yo había sido escogida para trabajar con el ex canciller Alfredo Pareja Diezcanseco, a sabiendas de lo exigente que era y sobre todo a pesar de que yo todavía no terminaba mi carrera de Historia en la universidad. Pensaba que lo más probable era que él no estaría de acuerdo en que yo descuidara el trabajo por continuar mis estudios.

La hora llegó y no tuve escapatoria. Él estaba ahí, sentado frente a Rafael, quien ya le había hablado de mí. Me observó detenidamente y comenzó a hacerme una serie de preguntas respecto a mi afán por «ser historiadora», de si conocía algo de archivística, de si ya había investigado y si tenía nociones de elaborar fichas, pues éste trabajo que iniciaríamos en poco tiempo requería que la información que extrajéramos de los archivos de la Cancillería pudiéramos resumirla en fichas diseñadas para el efecto. Mis temores respecto a objetarme continuar mis estudios se desvanecieron cuando marcó fecha y hora de inicio del trabajo y me pidió que lo más importante era que yo fuera puntual.

Nuestro espacio de trabajo se redujo a un pequeño lugar habilitado en el Archivo General, que ocupaba la planta baja y el subsuelo del Ministerio. Allí solo cabían dos pequeños escritorios y un calefactor, no existía ventana por la que atravesara luz alguna, ni posibilidad de distracción de fuera; era un espacio de estanterías llenas de tomos encuadernados en color rojo y azul, primera gran clasificación de este voluminoso acervo, que hoy estaba en nuestras manos.

Como «ratones de biblioteca» –como muchos de los compañeros así nos calificaban y se sorprendían que a mis 24 años haya preferido trabajar con un ex canciller en un subsuelo frío y oscuro, en lugar de ser la secretaria de uno de los gabinetes del quinto piso–, tuvimos que enfrentar una primera gran dificultad: la gran barrera de la «caja fuerte», hasta esos momentos custodiada

8. Rafael Paredes, que para entonces era Segundo Secretario. El Subsecretario General era el embajador Rodrigo Valdez. Actualmente Rafael es Embajador del Ecuador en Berna.

por el «fiel archivero» Jorge Albán. Allí se guardaban justamente los archivos históricos, esto es, aquellos documentos que por reglamentos y decretos no habían sido traslados al Archivo Nacional y se hallaban bajo el cuidado del Ministerio, por ser calificados de «reservados» y pertenecer a la defensa de la soberanía territorial de nuestro país. Éstos se sumergían hasta la época colonial, más exactamente hasta el siglo XVII, y con total exactitud, al año 1689.

Fueron largos los cabildeos y las conversaciones que mantuvimos con el señor Albán, para que nos proporcionara un antiguo inventario que él guardaba bajo siete llaves y que resultaba indispensable para iniciar nuestra labor. Poco a poco fue cediendo y el día que me permitió entrar a la caja fuerte, creo que percibió que sus días estaban contados y que no tenía más remedio que ceder frente a los pedidos de una autoridad como la que ostentaba el «asesor» que, en esos momentos, estaba «usurpando sus territorios». A mí me consideraba únicamente una subalterna que no tenía idea de lo que significaba desprenderse de algo que formaba parte de su vida en la institución.

## RECUPERANDO UNA MEMORIA

Mi principal preocupación era saber si la metodología archivística que queríamos implantar, gracias a la asesoría de mis colegas del Tehis,[9] era la más apropiada para el efecto. Mantuvimos largas y sesudas conversaciones con «don Alfredo» –como con respeto y cariño lo llamábamos– Rafael y yo, y decidimos que podíamos introducir algunas modificaciones en ella, en aras de elaborar un catálogo más «amigable» –como dirían los entendidos en la tecnología informática actual.

La segunda y gran preocupación era pensar que con tanta información era imposible que una sola persona pudiera sistematizarla en fichas. Si no tení-

9. El Taller de Estudios Históricos (TEHIS) es una ONG que ha agrupado por más de 20 años a colegas historiadora(e)s que han compartido conmigo los avatares y logros de hacer una nueva historia en el Ecuador. Este artículo se lo dedico a los miembros fundadores.
Para esa época, ya se había editado el primer catálogo del archivo franciscano, en donde habían participado Rosemarie Terán y Rocío Pazmiño, dos compañeras del TEHIS, y habían impuesto una metodología pionera en la catalogación archivística heredada o aprendida de las memorables clases del doctor Juan Freile, nuestro profesor de Paleografía en la Universidad Católica.

amos la ayuda de alguien más que conociera estas técnicas, esta sistematización de fuentes nos llevaría algunos años, y ninguno de los dos queríamos eternizar el rescate de las mismas que, hasta esos momentos, las conocía únicamente el «dueño y señor de la caja fuerte».

Mi colega del TEHIS y amiga, María Soledad Castro, llegó finalmente a auxiliarme con todo el trabajo que teníamos por delante. Entonces, el equipo estuvo completo. Tres largos años pasamos entre documentos manuscritos, empastados, libros de pergamino, de cuero, originales, copias, etc.; descifrando y descubriendo qué había y cómo podíamos organizar tal información. Fueron años inolvidables, en los que además de trabajar en lo que nos gustaba a los tres, la Sole y yo nos deleitábamos con sus increíbles relatos, de forma tal que muchas veces se nos iban las horas escuchando cómo había escrito novelas como *El Muelle*, *Baldomera*, o cómo había llorado terminando de escribir *La Manticora*. A esto se sumaban los ejercicios gramaticales y ortográficos que permanentemente me hacía cuando me dictaba una carta, en la que me exigía que yo pusiera la puntuación que correspondía, según la entonación de voz; y claro, siempre me repetía que una aprendiz de la Historia tenía que saber redactar y escribir correctamente.

Paralelamente a este trabajo, el Embajador programó dos cursos de Historia para los «diplomáticos de carrera», convencido de que era fundamental reforzar esta materia que era la base de una buena representación del país en el exterior, así como el fundamento de la identidad ecuatoriana.[10] Para ello, yo me convertí en su «asistente académica», cuando le acompañaba a sus clases, en los grandes salones de la Cancillería, llevando su maletín, su gabardina y su sombrero manabita de paja toquilla. Estaba encargada también de recoger los trabajos escritos de los alumnos y pasar las notas que el Embajador les asignaba, no sin antes hacerme «sorprendentes comentarios» sobre algunos de ellos; y cuidando en todo momento que yo no tuviera jamás un trato preferente con ninguno. Insistía siempre que la falta de lectura y de educación era uno de los peores males que aquejaban a nuestro país, y que eso era evidente en todos los estratos sociales.[11]

---

10. No sería sino hasta 1987 cuando se creó la Academia Diplomática «Antonio J. Quevedo», en la que, aparte de las materias propias del Derecho Internacional, también se impartió Historia y Cultura ecuatoriana.
11. Uno de los ensayos que mejor resumen su visión como historiador y literato ecuatoriano, y en el que destaca el tema de la educación, es aquel que publicó en la Biblioteca

Teníamos ya casi listas las fichas de los siglos XVI y XVII, cuando nuestro «querido Embajador» nos contó que había sido invitado por la Universidad de Austin para dictar dos cursos en el Departamento de Español y Portugués; el uno sobre «Literatura y política en los Países del Grupo Andino» y el otro sobre «Los países del Grupo Andino: Historia y necesidad de su integración».

Aunque se fue un tanto preocupado por dejarnos solas, tenía el convencimiento de que sus ayudantes no le fallarían, pues para ello conocía de sobra la entrega que teníamos al trabajo, a nuestras «queridas fichas», y sobre todo a los documentos coloniales, a los que pensábamos darles un doble uso: a más de formar un catálogo de consulta, serían el respaldo más importante en nuestras tesis de licenciatura.

A todo esto se sumó, en mi caso particular, el deseo que siempre tuvo don Alfredo, durante estos tres años, de que yo ingresara a la carrera diplomática y por eso insistió en que me preparara para el famoso concurso de merecimientos y oposición,[12] que cada dos años convocaba la Cancillería. Después de una ardua y dura tarea de preparación, al rendir el examen de Historia frente al Tribunal, conformado por Alfredo Pareja, Eduardo Mora y Jorge Ortiz, mi calificación no fue la que él ni yo esperábamos. ¡No olvidaré jamás que la respuesta sobre el lugar en donde se llevó a cabo la batalla de Gatazo no la pude contestar! Todo el análisis que tenía hecho sobre la Revolución liberal jamás pude exponerla, pues al tribunal no le interesaba el análisis sino los datos y yo no había dado importancia a la cronología del hecho. Salí del tribunal frustrada y descorazonada.

Cuando quisieron darme una nueva oportunidad, por ser su ayudante, estudiante de Historia, porque me apreciaban, etc., les contesté que no servía de nada que hubiese pasado muy bien todas las materias de Derecho (Diplomático, Consular, Interamericano, Territorial, etc.), si en la única materia que no debía fallar era en Historia, y peor con él como presidente del Tribunal! No hubo palabra que pudiera convencerme y solo pedí al Tribunal

---

de Historia Ecuatoriana, bajo el título de «Tres breves resúmenes», editado por Enrique Ayala Mora en *La historia del Ecuador: ensayos de interpretación,* Quito, Corporación Editora Nacional, 1985.

12. El ingreso al Servicio Exterior pasaba por un concurso tremendamente fuerte y del cual no pudimos «escapar» muchas y muchos de los funcionarios que en la actualidad ya están de Embajadoras y Embajadores.

que jamás exhibiera mi nota. Lo único que quería era dedicarme por entero a la Historia y que en el salón principal esperaban muchísimos compañeros que ansiaban ser diplomáticos, que se les diera una nueva oportunidad a ellos. Me despedí de los tres miembros del Tribunal con lágrimas en los ojos; con mi agradecimiento eterno por comprender cuál era en ese momento mi opción de vida; y, con un beso en la frente de don Alfredo, quien me anunció: «desde mañana empezaremos a leer juntos mi libro de Historia».

Para entender por qué don Alfredo tenía que abandonarnos en esos momentos de intenso trabajo y de unas perspectivas tan grandes a mediano y largo plazo, debo hacer un paréntesis que considero fundamental para entender el significado que tenían para él estos cursos en una universidad norteamericana.

Pero es que ¿acaso podíamos olvidar quién era Alfredo Pareja? Éramos unas privilegiadas al compartir una oficina nada menos que con uno de los escritores del paradigmático «Grupo de Guayaquil», cuya literatura la habíamos estudiado en el colegio. Al tenerlo ahora frente a nosotras, todos los días, desde muy temprano en la mañana hasta la 1 o 2 de la tarde, se nos hacía difícil aceptar que lo íbamos a echar tanto de menos.

Cuando preparaba su curso y se disponía a recoger material que le sería útil, me dejó una copia de un documento que aún continúa inédito pero que ha hecho posible estructurar la siguiente parte de este relato.

## LA «ANGUSTIA LÚCIDA»: TESTIMONIO VIVO DE LA LITERATURA DE LOS AÑOS 30

De entre algunos de los documentos que guardé en el epistolario, se hallan también ponencias que el Embajador preparaba cuando tenía que intervenir en algún congreso o cuando como Canciller iba invitado a algún evento de carácter cultural. Uno de ellos fue aquel que escribió para un Simposio que organizó la Embajada del Ecuador en Washington DC, para hablar de él como diplomático y literato, en la Librería del Congreso, en noviembre de 1981;[13] documento muy importante y de gran alcance tanto

13. El Simposio se titulaba: «Alfredo Pareja Diezcanseco, su contribución como escritor y

para la historia como para la literatura, de donde es posible rescatar como testimonio vivo de uno de los sobrevivientes de la generación de los 30, la versión sobre el significado de esta literatura.

Así decía cuando recordaba cómo se originó el grupo:

> Un buen día, un grupo de tres muchachos, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, escribieron un libro de cuentos lo más insolente que ustedes se pueden imaginar, usando unas palabras tremendas. Benjamín Carrión tuvo la virtud enorme de anticiparse al futuro y comprender que allí estaba la vena de una literatura auténticamente ecuatoriana e hizo circular mucho el libro y lo hizo leer porque su voz lo aplaudió... A este movimiento se incorporaron inmediatamente José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco. José de la Cuadra era el mayor y el único que en esos momentos tenía una forma literaria aceptable. Nosotros no sabíamos escribir pero estábamos escribiendo...

Qué lucidez tenía cuando reconocía lo que entre «colegas de oficio» y amigo(a)s se debía hacer siempre:

> Creo que los cinco tuvimos una virtud: la de haber descubierto, adivinado que había un destino común entre los cinco, fortalecido no solamente por el deseo de encontrar una respuesta a estos problemas de los que les estoy hablando, sino especialmente por una amistad entrañable. Éramos más amigos que escritores. Cuando Pareja leía algún capítulo ante los otros cuatro, sufría críticas tremendas con toda tranquilidad. Esos eran nuestros debates, leíamos nuestros trabajos y nos criticábamos mutuamente, lo cual es un fenómeno muy raro entre los escritores que aunque son un poco menos celosos que los pintores, también tienen muchísimos defectos en las rivalidades de su profesión. Por eso el grupo tuvo una coherencia importante, tan seria y quizás a eso se debe que haya podido lograr alguna tarea importante en la historia de la literatura ecuatoriana.

---

diplomático» y su participación se realizó en el Whittall Pavilion, Thomas Jefferson Building, The Library of Congreso», en Washington DC, en noviembre 17 de 1981. Con estas palabras iniciaba su intervención: «No puedo dejar de dar las gracias –por más convencional que este hecho sea en estas ocasiones– lo hago de corazón, un poco confundido y abrumado por la cantidad de cosas que se han dicho sobre mí, porque no creo que he cometido tantos pecados; por lo menos buenos pecados». Documento inédito, p. 1.

El conocimiento que tenía de todos y de él mismo, le situaba siempre como el más modesto de los cinco:

> José de la Cuadra era el mayor de nosotros y había llegado a dominar la forma del cuento de una manera óptima. Joaquín Gallegos Lara era el suscitador, hombre de una profunda preparación intelectual, de una vastísima cultura, tenía el don de estimular a los demás. Demetrio Aguilera Malta siempre fue un poeta, aun cuando dejó de escribir versos; Enrique Gil Gilbert fue un hombre extraordinariamente dotado para la literatura, escribía no con facilismo –que es otra cosa– sino con facilidad; y, Alfredo Pareja, trataba de hacer lo que podía [...]

Pero lo verdaderamente inédito de todo este relato es cómo bajo el calificativo de «angustia lúcida» podíamos reconocer a este grupo de escritores comprometidos con la causa de la nación y con aquellos tiempos en los cuales lo que sucedía en esa realidad económicosocial era plasmada en sus obras.

> [...] Esto duró unos diez años. Pero ¿qué era esa literatura? El país tenía una angustia muy profunda porque no encontraba cuál podría ser su destino y creo que la virtud de este grupo de escritores, que casi simultáneamente con el grupo de Jorge Icaza en Quito realizó la misma labor, era la de interpretar esa angustia lúcida que padecía el Ecuador, porque se sabía que el país no podía continuar, que se iba a desbaratar si no se rompía con todos los mitos y los tabúes que escondían las verdades descarnadas de nuestra vida social [...] La tónica de esos años es una angustia lúcida que nos lleva[ba] a denunciar cosas. Claro que en esta denuncia ya hay un poco de protesta pero, realmente, al comienzo no es una literatura de protesta es una literatura solo de denuncia; se llama la atención sobre muchas cosas pero tiene el defecto de haber sido demasiado cruda en el descubrimiento de la realidad por una razón muy sencilla: porque ninguno de nosotros tenía idea de lo que es la realidad. Yo creo que nadie la tiene hasta ahora. En fin, no podíamos combinar los valores necesarios para llegar a ciertas capas de la realidad que la literatura debe tratar de descubrir; no podíamos entender nada de los hermosísimos y profundos valores implícitos de la obra de arte que valen mucho más que los directos; nosotros, en cambio, éramos muy directos, estábamos luchando con una serie de fantasmas que nos perseguían y la única manera de luchar era gritando un poco y ese es el gran defecto de esos años: el grito.

Fueron innumerables las ocasiones en que le preguntaban sobre su literatura, sobre el Grupo,[14] sobre la corriente literaria en que se enmarcaba su producción y siempre rehuía esas preguntas, pues no le gustaba calificar a lo que él siempre decía que era algo más auténtico que aprehendido, y que él no era ni un buen historiador ni buen novelista. Así lo evidencia también en este documento, cuando discrepa de los calificativos que se dieron a esta literatura:

> ¿Cómo se llama a esa literatura? ¿cómo se la ha calificado? Naturalismo realista, neo-naturalismo realista, neo-realismo naturalista. Como usted quiera llamarlo pero yo no encuentro ningún adjetivo al lado de la realidad, realidad descarnada, objetivación extrema; cualquier cosa que sea, la realidad no es exactamente aquello concreto en lo que nosotros creíamos en aquella época. La realidad, como una unidad sola, es completamente abstracta no es concreta; solamente hay etapas sucesivas de la realidad en las que se van descubriendo cosas y se seguirán descubriendo quizás para siempre y llenándose el alma de misterio por consiguiente.

Y para entender la crítica que él mismo hacía de esa literatura, hay que añadir lo que decía respecto al oficio del escritor y lo que él opinaba de sí mismo:

> Eso no lo habíamos entendido todavía y en eso radica la debilidad de esa literatura; el equilibrio con las zonas interiores del alma no lo habíamos encontrado, empezábamos a buscarlo, la forma –repito– era sumadamente débil, nos faltaba lo que se dice oficio, pero lo que nos proponíamos era encontrarlo para lo cual se requiere una enorme constancia y una gran cantidad de trabajo. No hay que olvidar lo que decía Igor Koon: la literatura es un don pero mucho más que eso, es una dificultad adquirida. Al principio, por ejemplo, yo escribía una novela en tres meses... *Hubiera preferido escribir mucho menos libros pero realmente mejores.* [la cursiva es mía]

Cuando leo este pasaje no puedo menos que pensar en la misma angustia que yo he sentido al tratar de escribir este relato que transita entre lo humano y lo histórico, en tanto intenta que se escuche la voz de Alfredo

14. Para una referencia más amplia sobre el Grupo de Guayaquil, puede consultarse también «Para una historia del cuento ecuatoriano», en la *Antología básica e historia del cuento ecuatoriano* de Eugenia Viteri, Quito, Artes Gráficas Señal, 2006, 12a. ed.

Pareja Diezcanseco a través de sus testimonios que con tanto celo he guardado, y recuperar una parte de la historia de su quehacer literario e histórico.

## AUSTIN Y PARÍS (1983-1984)

Nuestro querido Embajador partió muy ilusionado a dictar sus cursos en Austin, Texas. No le hacía muy feliz ir al «imperio», pero éste viaje significaba también una oportunidad para visitar a su hija Cecilia y a sus nietas, por quienes tenía un especialísimo cariño. Durante su estadía en Austin, no dejamos de comunicarnos en ningún momento. Supe desde el inicio de su curso cómo lo iba preparando, cómo se sentía, cómo eran sus alumnos:

> Mi querida María Elena: mil gracias por su carta del 29 de diciembre que he recibido esta noche, al volver de la Universidad, donde estuve en la Biblioteca preparando mis cursos... Está haciendo bastante frío: me he bebido 2 vasos de vino, no solo para calentarme, sino para acordarme de ustedes y desearles a todos un feliz 1983, Chao, Alfredo.[15]
> [...] Ayer trabajé como loco en la Universidad. Los dos cursos muy duros, y los estudiantes de muy alto nivel, de modo que por razón natural, debo exigirme más a mí mismo. Pero todo va con gran éxito, creo que inmerecido, pero de todos modos, gratificante... llovió todo el día con temperatura muy baja... no hubo más remedio que ir de una aula a otra y luego a mi oficina a recibir estudiantes.[16]

Si bien en momentos se sentía un tanto cansado, su ánimo nunca decayó, en este lapso y más bien atendió paralelamente otras invitaciones que recibió desde Venezuela, gracias a sus importantes contribuciones a la Biblioteca Ayacucho, sin dejar de pensar en su responsabilidad como profesor y sin dejar de comentarme cómo se resolvían estas situaciones:

> [...] María Elena querida: Le escribí antes de ayer, no solo a vuela máquina sino también a vuela pensamiento, porque estaba muy ocupado. (Aquí se trabaja de verdad, aunque muy placenteramente) [...]

15. Carta de A. Pareja Diezcanseco a la autora desde Austin-Texas, enero 5, 1983. (En adelante se utilizará en las referencias únicamente el lugar y fecha de la carta).
16. Austin, enero 20, 1983.

> Tengo ya todo aclarado, respecto al viaje a Caracas, pues esta mañana hablé por teléfono con Gonzalo Abad. Se trata de la invitación a ser miembro de la Comisión de Historia de América Latina, de la UNESCO, cuya primera sesión será en Caracas del 28 de febrero al 4 de marzo. He aceptado, suponiendo que la Universidad UT me dé el permiso. A los alumnos les diré que las clases se las repondré de noche o en cualquier otro momento [....][17]
>
> [...] Tuve a tiempo toda la información bibliográfica de FLACSO. Lo de Caracas fue pavoroso, en cuanto a trabajo: nos recogían en el hotel a las 8 y cuarto, teníamos una hora y poco más para almorzar, cerca del local de la UNESCO, volvíamos a las discusiones, y otra vez en el hotel a las 7 de la noche, sin ánimo para nada... Bahamonde me recogió en el hotel a las 5 y media de la mañana, de modo que llegué cansadísimo a Austin [...][18]

Las «instrucciones» que recibí a través de sus cartas para atender asuntos personales o familiares, siempre tuvieron como base nuestra entera disposición –de Soledad y mía– de cumplir sus peticiones, y los permanentes agradecimientos que recibía de su parte: «[...] le ruego el servicio de comprarme en Librería Cima un ejemplar de mi libro *Ecuador: La República de 1830 a nuestros días* y mándemelo por *correo certificado*, [...] Olvidaba algo muy importante: hable con Edmundo Ribadeneira para que le consiga, comprándolo si es necesario mi libro *Ensayos de ensayos*, publicado en Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, 2 tomos, números 36 y 37 de la Colección y envíeselo a [...]»[19] Es más, en algunas ocasiones, insistía en que los gastos que demandaban aquellos pedidos debían ser cubiertos enteramente con los fondos que él había dejado perfectamente administrados. Un ejemplo de todos estos pedidos, se resumen bien en la carta que me envió en febrero de 1983:

> [...] El 29 recibí su carta del 24 de enero. No la he podido responder antes por exceso de ocupaciones. Acabo de escribirle a Rafael, respondiendo su cariñosa nota. *Cheque enero.*- llegó perfectamente bien. Mil gracias. Diners Club: tomo nota de todo. Le agradezco que haya sido tan ágil en encontrar al señor Sánchez y arreglar el pago de lo que había llegado. Le molesté tanto a usted con esto, por la triste experiencia que usted sabe que sufrí con la American Express. Jorge Marcos.- Perfecto. Mi libro.- mil

17. Austin, enero 26, 1983.
18. Austin, marzo 12, 1983.
19. Austin, enero 9, 1983.

> gracias, querida María Elena. Llegó ya. A este respecto tengo la impresión de que le dejé a usted poco dinero. Solo en correo debe haber gastado usted un dineral. Por favor, pídale dinero a Alina nada más leyendo este párrafo de mi carta. Que le de siquiera 5 mil para que no le vaya a faltar en ningún momento. Bastantes fastidios le causo ya, para recargarlos con eso más. *Comisión de servicios.-* mil gracias, ya le agradecí a Rafael... Unesco.- estoy esperando la carta original... debo aceptar el viaje a Caracas. Ni modo, como dicen los mexicanos [...][20]

Tanto desde Austin como desde París, jamás dejó de preocuparse por nuestro trabajo de recuperación de los archivos del Ministerio, que habíamos iniciado gracias a su presencia como Asesor, y en más de una ocasión, intervino personalmente para que el trabajo de catalogación del archivo no se suspendiera, ya que las autoridades de la Cancillería suponían que «dos jóvenes investigadoras que tenían al jefe en el exterior, podrían ser perfectamente removidas de sus funciones para prestar su contingente como secretarias en otras áreas en donde eran más útiles». Desde Austin me decía:

> [...] Cuénteme cómo andan «nuestras tarjetas del Archivo»... ¿cómo van las cosas por adentro? [...] Le agradezco mucho, sobre todo, la noticia que me da sobre el trabajo de ustedes conjuntamente con Rafael: la unificación medotológica de los archivos de Soberanía y el General me parece algo esencial. Créame que tengo curiosidad por ver eso y ponerme a trabajar en regla desde el 1 de junio. Déle mis gracias también a Soledad [...] Estoy muy fastidiado con ese cambio a Asesores, a pesar de la promesa que me hizo Valladares [...] Ojalá la atiendan en que deje usted esa cuestión de ser telefonista-secretaria de los asesores y que se arregle lo del espacio físico. Es necesario para trabajar bien. Cuénteme, escríbame y llámeme por teléfono si hay urgencia de algo: to collect [...] Siento que no se haya arreglado su situación antes de mi llegada. ¿Pudo hacer algo Rafael con respecto al espacio vital de la oficina? Ojalá. Allí no podemos trabajar tres personas: es absurdo. Tenga la amabilidad de hablarle a Hernán Guarderas (a más de la gestión de Rafico con el Subsecretario General) [...][21]

En su primera carta desde París, una vez que fue nombrado Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, tanto frente al gobierno de

20. Austin, febrero 2, 1983.
21. Austin, enero 20 y 24; febrero 2; abril 19 y 29; y mayo 19 de 1983.

Francia como ante la UNESCO,[22] y aun cuando se sentía intranquilo, «con dificultades de adaptación y profundas añoranzas de Quito. Esta ciudad, como usted sabe, es preciosa pero el clima humano es poco cálido. Tal vez cometí un error al venir» [...] también me animaba a defender «nuestro proyecto». «Defienda como pueda el Acuerdo de la Asesoría de Investigaciones Históricas. Es lo fundamental. Sería muy grave que eso fuera anulado [...] Ojalá que todo pueda arreglarse favorablemente: los meses pasan con rapidez [...]».[23] Y a continuar con mi tesis, la cual para entonces era requisito indispensable para que yo pudiera ingresar de candidata para la maestría en Historia Andina, que ofrecía la FLACSO para el año 1984.

No obstante toda la presión que existió para que la tarea de catalogación archivística se suspendiera, las jóvenes ayudantes demostraron que justamente frente a su ausencia, la responsabilidad era aún mayor. Todo el tiempo él estuvo informado de los pasos que íbamos dando para legitimar nuestra tarea:

> [...] Si acaso resultase lo de la comisión de servicios en FLACSO, ¿quedaría Soledad a cargo de todo? ¿Cómo se preservaría el Acuerdo Ministerial para la sección (o lo que sea) de Investigación, y la posibilidad, que añoro y quisiera verla garantizada, de que yo pudiera volver a ese trabajo?
> Importantísimo lo que me ha mandado respecto al levantamiento de la reserva, según la Ley Nacional de Archivos. Me alegra la cooperación y ayuda que le ha dado el embajador Bustamante. Agradézcale por ello en mi nombre... tengo que dedicarme, a más de la lectura que les he dado, un buen rato a estudiar lo del Archivo. La felicito por lo que he visto. Y créame que nada deseo más que volver a ese trabajo.
> Realmente que es de suma importancia saber quién irá a la DGRC. Ojalá que el funcionario designado estime de veras la importancia nacional que tiene el Archivo y su organización... Si nos dejan la sección o Departa-

22. A los pocos meses de haber retornado de Austin, el presidente Osvaldo Hurtado lo designó para tales funciones y nuevamente tuvimos que enfrentar solas nuestra tarea; sin embargo, pudimos entregarle a su regreso de Texas, nuestro primer catálogo del Archivo, siglos XVI y XVII, totalmente mecanografiado, encuadernado y titulado. Fue un orgullo para los tres, Rafael, Soledad y yo el haber podido concluir este trabajo que tantas horas y desvelos nos había demandado. En la actualidad, este documento forma parte, junto con las primeras «fichas verdes» del Archivo Histórico, como base fundamental de los catálogos coloniales que hoy se encuentran totalmente informatizados y puestos a disposición de los investigadores, en formato digital.
23. Carta de A. Pareja a la autora desde París, septiembre 21, 1983.

> mento o como sea que quieran llamarlo, de Investigaciones Históricas, ¿permanecerá la Asesoría? ¿Lo cree usted?[24]

Todo esto expresa únicamente la fuerza y empeño que nos inyectó para que nuestra tarea nunca decayera y, por el contrario, tuviéramos más ganas de seguir adelante, pues él –a diferencia de otros muchos– supo entender cuál era el objetivo fundamental del rescate de este acervo documental, tan necesario para continuar construyendo la historia de nuestro país. No se trataba únicamente de ordenar papeles y hacer fichas, se trataba de hurgar en los archivos la razón de ser de nuestra identidad.

Adicionalmente, desde septiembre de 1983 que llegó a París a marzo del 84, no dejó de preocuparse por mi tesis y por la posibilidad de que yo continuara estudios de especialización, y su afán fue siempre ayudarme en lo que estuviera en sus manos:

> [...] Creo que el trabajo de su tesis es la tarea fundamental para usted [...] Me alegra muchísimo que siga trabajando con ahínco en su tesis. Es, créamelo, lo fundamental. Lo que resta vendrá de suyo, y a su tiempo
> Cuando se termine la Asamblea (de la UNESCO), vamos a intentar algo para usted en forma de beca de UNESCO con comisión de servicio allá [...] ¿Le gusta a usted o no la idea que le expliqué en una carta anterior: una beca de UNESCO por 6 meses para archivología?
> Creo firmemente que si Veintimilla la ayuda, obtendrá su comisión de servicio y empezará entonces su curso en FLACSO. Y déjese de estar desgastada «emocionalmente», ¿qué es eso, a su edad, y con la vida entera por delante?[25]

Mi tesis fue concluida, me gradué defendiendo una interpretación distinta a la que hasta entonces se conocía de nuestra historia de fronteras y sobre todo, seguí el consejo de don Alfredo de que los cursos de archivología podían esperar, pero un curso de posgrado solo ocurría en determinadas circunstancias.

---

24. París, noviembre 1, 16 y diciembre 7 de 1983.
25. París septiembre 21, noviembre 16, 1983; enero 12 y marzo 7, 1984.

## ANTES DE SU PARTIDA (1993)

Nos volvimos a encontrar allá por el año 1985, cuando finalicé mi curso de Maestría y apliqué una beca al ICI-OEA para terminar mi tesis de maestría en Madrid. También le conté, en esa época, que había una posibilidad de que Abya-Yala publicara mi tesis de licenciatura, aquella por la que siempre me había animado y cuyo tema siempre le resultó básico que yo investigara a base de la documentación del propio Archivo de la Cancillería. Mi tesis versaba sobre la provincia de Mainas y aunque constituía una tesis bastante descriptiva y metodológicamente muy empírica, el embajador Pareja siempre la consideró importante por la información nueva que en ella pude incluir y por el período que abarcaba, desde el siglo XVI –que se inician las conquistas de los territorios amazónicos desde la provincia de Quito y de Loja– hasta la expedición de la «desconocida» Cédula de 1802.[26]

Siendo defensor como era de nuestros derechos territoriales, su principal objetivo fue siempre el de hurgar en esta historia territorial que tanto conflicto reseñaba la historia de nuestras relaciones con el vecino país del sur, el Perú. Por ello, apenas conoció de la edición de mi tesis, me solicitó que le enviara un ejemplar para leerla y hacer los comentarios del caso; a diferencia de los embajadores de carrera especializados en el tema, que me pidieron que este libro no fuera difundido en el Perú. Además, si esto ocurría, yo podía tener una «sanción», pues la consideraban «atentatoria» a la tesis ecuatoriana sobre la soberanía territorial. Lastimosamente, yo me encontraba en Madrid cuando se publicó la tesis, pero haber tenido compañeros del área andina en mi curso de FLACSO, que hicieron de primeros lectores de mi trabajo, fue de mucha ayuda. Tampoco llegó nunca la sanción, ni fui suspendida con licencias sin sueldo o cosa parecida.

No sería sino después de mi retorno al Ecuador (1987), una vez finalizada mi beca, y transcurridos casi dos años, cuando don Alfredo empezó a

26. No es lugar para debatir este tema relativo al Derecho Territorial ecuatoriano, que menos mal está ya superado. Únicamente, es preciso señalar que, entre toda la documentación que Alfredo Pareja Diezcanseco revisó mientras fue Asesor de Investigaciones Históricas y que trabajamos juntos, se hallaba la famosa cédula de 1802 y algunos otros documentos del siglo XIX que, en una carpeta especial, me hizo que preparara para entregarle al entonces presidente Osvaldo Hurtado.

recibirme en su casa, al calor de un buen güisqui y de la compañía tan cálida y dulce de doña Mechita –como así la llamaba yo– que compartimos momentos intensos de diálogos francos, abiertos; escucharle era un deleite, su razonamiento siempre inteligente y lúcido y sobre todo sus acertados consejos. No olvidaré tampoco la emoción que tuve una de esas tardes en las que me permitió tocar el manuscrito, de su puño y letra, de *La hoguera bárbara*, que lo tenía bien guardado en sus archivos personales. Cuando le pregunté quien heredaría su estupenda biblioteca y archivos, me dijo que no lo sabía todavía, pero que pensaba que tenía que ser más útil entre los estudiantes de alguna institución grande.[27]

Sus consejos siempre me sirvieron de guía, y cuando partí a mi primera misión como agente consular a París, en julio de 1989, nunca dejé de recordar todo lo que él me había advertido. Aunque no hubo la misma correspondencia que mantuvimos cuando estuvo en Austin y París, siempre estuve pendiente de lo que le sucedía y cada vez que alguien podía ser mi especial mensajero, le enviaba mis cariñosos saludos. Añoraba mucho retornar a Quito para contarle de mi experiencia parisina, pues durante los cuatro año y medio que permanecí en el Consulado, nunca volví.

Uno de los mayores reconocimientos a nuestro trabajo de catalogación e investigación histórica realizado en la Cancillería y al valor que él dio a mi tesis, fue aquel editorial que escribió para *El Comercio*, en diciembre de 1992, bajo el título *Del duro oficio del historiador*:

> [...] De algunos hechos esenciales que ignoraba, me enteré en 1981, cuando el presidente Osvaldo Hurtado me nombrara Embajador asesor de Investigaciones Históricas, para estudiar los Archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores. Una de mis colaboradoras, María Elena Porras, egresada en Historia de la Universidad Católica, actualmente cónsul en París, es autora de *La Gobernación y el Obispado de Mainas*, cuya lectura deberían hacer ciertos bulliciosos patrioteros... Fácil es calumniar. Muy difícil afrontar la verdad.[28]

27. Conozco que la mayor parte de su biblioteca fue donada en 1995 a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, aunque originalmente doña Mercedes Cucalón quiso cumplir su deseo de entregarla a la FLACSO. Sus archivos personales estarán repartidos entre sus hijos Cecilia, Jorge y Francisco Pareja Cucalón.
28. Alfredo Pareja Diezcanseco, «Del duro oficio del historiador», editorial, *El Comercio*, Quito, miércoles 30 de diciembre, 1992.

Este editorial revela a todas luces la fuerza y valentía que tenía para enfrentar de una manera límpida y, sobre todo fundamentada, el tema limítrofe entre el Ecuador y el Perú. En este editorial, en el que además señala con mucho acierto algunos acontecimientos de la historia ecuatoriana-peruana deja ver claramente cuál era esta nueva interpretación, a la luz de los documentos que él personalmente los había revisado.

Cuando me disponía a escribirle una carta de felicitación y agradecimiento por estas expresiones, un amigo de la Cancillería que conocía de sobra el cariño y respeto que yo le tenía, me llamó a París para comunicarme que mi querido embajador Pareja había fallecido repentinamente de un infarto, el 3 de mayo de 1993. Me quedé sin palabras por algunos minutos. No supe qué decirle y solamente expresé: «[...] ¡me faltaban tan pocos días para regresar al Ecuador!» No me perdonaba no haberle escrito antes, me dolía muchísimo no asistir a su sepelio y abrazar a Mechita y a sus hijos, me parecía increíble no verle más y no poder decirle cuánto habían significado sus enseñanzas, su presencia, su cariño, sentimientos todos estos que guardo de él hasta ahora.

A todo esto, se sumó el hecho de que a poco de su muerte, conocí del debate que surgió en Quito, a propósito de su ponencia presentada en CORDES,[29] justamente por tratar el tema territorial ecuatoriano-peruano. En este trabajo, que fue publicado por la Fundación *El Comercio*,[30] bajo el título de «De Nuestros Viejos Problemas Limítrofes», en febrero de 1993, es decir cinco meses antes de su muerte, Pareja Diezcanseco destaca algunos pasajes de la historia territorial ecuatoriana-peruana, fundamentándose en algunas fuentes documentales –tanto coloniales como del siglo XIX– hasta ese momento desconocidas o interpretadas de diferente modo por los territorialistas ecuatorianos.

---

29. Si leemos con detenimiento el editorial que publicó en 1992 y esta ponencia, sí podemos afirmar con certeza que la carpeta entregada al presidente Hurtado fue uno de los antecedentes para que CORDES invitara a Pareja Diezcanseco a participar en un evento académico de tal naturaleza; don Alfredo necesitaba difundir aquello que para él era la principal contribución a la historia territorial de nuestro país, estudio de las fuentes documentales que permitieran abrir el camino hacia la paz con el Perú. Estoy convencida de que él contribuyó mucho a este proceso que, aunque desgraciadamente no pudo presenciarlo, se efectivizó apenas cinco años después cuando se firmó el Acta de Brasilia, el 26 de octubre de 1998.
30. Bajo el título de «Ecuador y Perú: ¿futuro de paz?», junto a 20 autores más, en 1995. pp. 183-187.

Asimismo, es claro advertir su convencimiento sobre la necesidad de llegar a un acuerdo de paz con el Perú, cuando manifiesta en este texto: «Solo en 1991, gracias a la política del presidente Rodrigo Borja, quien continuaba así la del presidente Osvaldo Hurtado, iniciada en 1981, un presidente peruano visitó por vez primera el Ecuador, el ingeniero Alberto Fujimori, a quien, en Quito, el pueblo en las calles recibió con aclamaciones emotivas y repetidas de '!Queremos paz y amistad!'». Mas adelante, añade: «En la revista *Visión*, México, el 4 de diciembre de 1991, dije, sobre si nuestro país ha aceptado el Tratado de Río de Janeiro textualmente lo que sigue: En el espíritu de su identidad nacional, claro que no. En lo jurídico formal, es otra cosa. *Solo que, con frecuencia lo legal no es precisamente lo justo, y lo justo no siempre es lo legal*».[31]

Todo lo que de él se dijo, se publicó y se polemizó, no pudo borrar los grandes aportes que un hombre de su talla entregó al país. Prueba de ello es justamente la edición de su trabajo en esta obra colectiva, en el año 1995.

Nunca como antes, estuve convencida de que si yo llegaba a ocupar un día la dirección del Archivo Histórico, éste llevaría su nombre. Era el mínimo homenaje que la Cancillería debía rendirle al mecenas más grande que había tenido el Archivo y al iniciador del camino a la paz con el Perú. Cuando ese momento llegó, en 1996, tuve que enfrentar algunas voces disonantes de la Cancillería que se opusieron a ello, aduciendo que «no había sido diplomático de carrera». Sin embargo, la decisión final la tomó otro hombre con generosidad de espíritu y de innumerables valores profesionales y humanos, el recientemente nombrado, entonces, canciller, José Ayala Lasso. Además de satisfacer este anhelado pedido, el ministro Ayala me sorprendió con una condecoración, la primera que una mujer de mi rango había logrado en el Ministerio,[32] el día que finalmente el Archivo Histórico «Alfredo Pareja Diezcanseco» se inauguró en julio de 1996, con la respectiva placa que hasta hoy permanece en sus exteriores, luego de más de una larga década de espera. ✦

Fecha de recepción: 22 septiembre 2008
Fecha de aceptación: 23 octubre 2008

31. Cfr. «De nuestros viejos problemas limítrofes», en *Ecuador y Perú: ¿futuro de paz?*, pp. 184-187. [El subrayado es nuestro].
32. Me otorgó la Orden Nacional al Mérito, en el rango de Caballero.

**Bibliografía**

Ayala Mora, Enrique, *Nuestra Patria: Educación Cívica. Historia Nacional*, Quito, *El Comercio*/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2005.

Ayala Mora, Enrique, edit., *La Historia del Ecuador: Ensayos de interpretación*, Biblioteca de Historia Ecuatoriana, Quito, Corporación Editora Nacional, 1985.

Ministerio de Relaciones Exteriores, *Informe* (agosto de 1979-julio de 1980), Quito, Imprenta del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1980.

Tinajero, Fernando, *Imagen literaria del Ecuador*, Barcelona, Quito, Ecualibro, 1982.

Viteri, Eugenia, *Antología básica e historia del Cuento Ecuatoriano*, Quito, Artes Gráficas Señal, 2006, 12a. ed.

VV.AA., Fundación *El Comercio*, *Ecuador y Perú: ¿Futuro de Paz?*, Quito, La Bunga, 1995.

**Documentos**

Alfredo Pareja Diezcanseco, «Simposio sobre Alfredo Pareja Diezcanseco, su contribución como escritor y diplomático», Whittall-Pavillon, Thomas Jefferson Building, The Library of Congress, Washington DC, noviembre 17 de 1981 (ponencia inédita).

Epistolario. Veinte y ocho cartas escritas desde Austin-Texas, 1983 y desde París, 1984.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alfredo Pareja Diezcanseco en «El jardín de la memoria»

EDGAR FREIRE RUBIO

**RESUMEN**

El autor brinda una faceta distinta del intelectual Alfredo Pareja, como asiduo visitante de la Librería Cima, de Quito, en los años 70. Reconstruye así la imagen del amigo generoso, del ávido lector, del erudito conocedor de autores universales, y muestra la relación del ya afamado autor de obras importantes con el dueño de la librería, en las que el énfasis radicaba en la amistad, más que en el comercio de textos. Alude también a una entrevista que le realizara, en la que Pareja insiste en la valoración que tuviera de la música como un arte superior a la literatura. Otros episodios aportan a este retrato, siempre en aquel espacio de libros, y que evidencian las cualidades humanas de Pareja Diezcanseco.

PALABRAS CLAVE: Thomas Mann, Goethe, Narrativa ecuatoriana, Grupo de Guayaquil, década de 1970.

**SUMMARY**

The author gives us a different view of Alfredo Pareja, as a regular visitor of the Cima Bookshop, in Quito, in the 70's. He reconstructs the generous friend, avid reader, erudite disciple of the greats, and presents the relationship between the already famous author and the owner of the bookshop, which was centered on friendship rather than book sales. He also mentions an interview in which Pareja insists that music be held as an art higher than literature. Other anecdotes add to this image and highlight Pareja Diezcanseco's human qualities.

KEY WORDS: Thomas Mann, Goethe, Ecuadorian Fiction, Guayaquil Group, 1970's.

ERA UN LUNES. Estaba acomodando –con esa desidia de comienzo de semana– unos libros que habían quedado como remanente encima de los anaqueles de la Librería Cima. Debían de ser cerca de las 10 de la mañana, cuan-

do recibí una llamada telefónica. Era don Alfredo. Me saludaba efusiva y cariñosamente, como lo hacía siempre. Me urgía a conseguirle cuanto antes un par de ejemplares de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch. Me explicó que era para regalárselo a uno de sus hijos. Le dije que no disponía de ninguno en ese momento, pero que luego de una media hora le daría la certeza de haberlos obtenido. «No te preocupes mucho, voy al médico. Y en cuando me desocupe, te llamo...». Fue lo último que le escuché. Horas más tarde se supo que su corazón había fallado, y me quedé anonadado. No era la primera vez que me había tragado unas lágrimas por un amigo. Noté en la librería un mutismo total ante la trágica noticia, tan mal venida. Mi viejo maestro se había quedado petrificado y conmovido. Recuerdo que nos dimos un mutuo pésame. ¡Luctuoso 3 de mayo de 1993!

Luis A. Carrera, me presentó un día a Alfredo Pareja Diezcanseco. Debió haber sido por los años 70. Era el tiempo en que la librería bullía de visitas especiales. La desaparecida Cima, era en Quito un referente cultural de primer orden. Acudían allí lo que pomposamente se llamaba la «flor y nata» de la intelectualidad ecuatoriana. Cualquier día y a cualquier hora, se podía hallar en su local a Benjamín Carrión, Pedro Jorge Vera, Ángel F. Rojas (que cada vez que venía de Guayaquil, cumplía el rito de visitar la librería), José Laso Barba, Adalberto Ortiz, el psiquiatra Julio Endara, Luis Bossano, Gonzalo Escudero, Raúl Andrade, Alejandro Carrión, Jorge Icaza (quien iba siempre los viernes en la tarde. Recogía impajaritablemente todas las novedades bibliográficas de autores nacionales y pedía que fuera a dejarle en la Biblioteca Nacional, en San Blas. Obviamente, me encantaba cumplir ese encargo); de vez en cuando Jorge Carrera Andrade, Paco Tobar –nunca he olvidado su voz de barítono y su «espectacularidad» para escoger libros. Amontonaba en sus brazos las Obras Eternas de la Editorial Aguilar y pedía que «le anoten en su cuenta» y que ya vendría a pagar... ¿Quién no caía o resbalaba en esa casa de amigos?

Don Alfredo era «devoto» del viejo librero. Siempre le pedía que no dejara de conseguirle todos los tomos de la colección Ayacucho. Que no se olvidara de los 23 volúmenes de *Los hombres de buena voluntad* de Jules Romains, creo que de la Editorial Losada. Le cundía por *En busca del tiempo perdido,* de Marcel Proust, en una «atractiva» presentación y buena traducción. Siempre se ufanaba de tener a mano su más preciado libro: *Don Quijote de la Mancha,* con las notas de Martín de Riquer. Su visita a la librería duraba más de una hora. Iba mirando reposada e inquisitivamente los surtidos

anaqueles. Yo le «espiaba» siempre. Tenía un porte muy digno. Un bigote impecablemente recortado. No se le notaba su acento costeño. De sonrisa fácil y nunca estridente. Miraba de frente y emanaba confianza. Con el Librero tenía sus «negocios», como don Alfredo expresaba socarronamente. Él le entregaba cientos de libros: *Las instituciones y la Administración en la Real Audiencia de Quito; Ecuador: De la Prehistoria a la Conquista Española; Ecuador: La República de 1830 a nuestros días* (tres tomos que publicó la Universidad Central entre 1975 a 1979); cientos de ejemplares de *Don Balón de Baba* (la edición de la Casa de la Cultura); otros tantos de *Las pequeñas estaturas* (Editorial Revista de Occidente) y *El entenao*, que en 1980 le publicó Carlos Calderón Chico en la Universidad de Guayaquil, si la memoria no me hace trampa. Creo que alguna vez, puso en manos de don Luis Carrera algunas decenas de *Hombres sin tiempo* de Losada de Buenos Aires (libro que alguien debe reeditar, en vez de *La hoguera bárbara,* texto tan manoseado). Por 1986 le trajo también algunos cientos de *Notas de un viaje a China,* librito que se vendió como «pan caliente». Las liquidaciones trimestrales eran solo simulacros financieros, que resolvían entre risas y apretones de manos. Es que prácticamente don Alfredo no cobraba un solo sucre, porque todo se lo llevaba en libros.

Nunca fue extraño que el amigo escritor me llamara inquiriendo por infinidad de títulos. Yo tenía que ir cargando un «atado» de libros al Banco Popular, en donde –creo– era subgerente. Nunca comprendí ni tampoco le pregunté qué hacía un hombre de letras en asuntos de «números».

Algunos años tuvieron que pasar para que un día me atreviera a pedirle que me «regalara» una entrevista. Un poco inquieto me indagó «que cómo así». Le indiqué que andaba queriendo pergeñar un artículo para la revista *Diners.* Rodrigo Villacís Molina, que era en ese entonces parte del consejo editorial de esta publicación, me azuzaba que ya era hora de que me atreviera a escribir algo de mis experiencias como librero, y teniendo amistad «con tanto escritor que llegaba a la Cima» les interpelara acerca de lo que a mí siempre me fascinaba: ¿cuáles eran los libros que marcaron sus vidas?

Por ahí debo tener un viejo casete en donde está registrada la conversación con el entrañable amigo. No se escucharán más que risas, porque lo medular lo fui anotando en las hojas de la libreta que llevé conmigo. Creo que las risas más estentóreas son las mías, porque en la hora y más que duró la espontánea charla, estuve lleno de nervios. ¿Qué podía preguntar un curioso y limitado lector a un ya maestro consagrado?

Lo que sí quedó grabado en mi memoria fue su entrañable paciencia. Una calidez nada forzada. Con toda naturalidad me confesó que en su casa nunca faltaron libros. Que su padre era un gran lector, al igual que un hermano mayor. Que un tío, Wenceslao Pareja, fue una sombra benigna en cuanto a lecturas. Que nunca olvidaba cuando en alta voz le recitaba sus poemas. Que fue muy rica la correspondencia que mantuvo con él mientras estuvo en Europa. Siempre hablaba de títulos e innumerables autores. Recordaba vivamente a dos maestros que tuvo: José Molestina y el Dr. Adolfo Hidalgo Nevares. Del primero, evocaba que era su vecino de casa y además su profesor en los primeros años de escuela (ponía énfasis en hacerme saber que su instrucción formal llegó únicamente a la primaria). Del segundo, remarcaba: «era uno de los hombres más cultos que he conocido en mi vida». Ambos fueron tutores y guías espirituales y les debía mucho en su formación intelectual.

Sin rubor me confidenciaba que sus lecturas de niñez, se habían difuminado «por el peso de los años», pero que Salgari, Julio Verne y todo lo que leen los niños debió ser devorado oportunamente. Luego vendrían los libros de mayor sustancia. *Los episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, estaban siempre en primer lugar. «Es el Dickens español», subrayaba con el tono de su voz. Y hasta decía que era superior al escritor inglés. «No te asombres de que haya leído casi toda la obra del Padre Coloma», musitó en medio de una amplia sonrisa. Aducía que la pobreza no le permitió acceder a más libros apetecibles, pero que felizmente intercambiaba lecturas con sus amigos. Afirmaba que no podría decir que hubo libros que impactaron en su vida. «Todo libro es un regalo magnífico que llega a nuestras manos», subrayaba. Fue conmovedor cuando, haciendo un alto en la tertulia, me llevó a una especie de atril. Allí estaba *Don Quijote de la Mancha*. «Lo leo todos los días. Aun en los momentos difíciles. Pienso que es el fenómeno literario más increíble del mundo...» Se emocionaba confesando que había «saboreado» toda la obra de Thomas Mann. «Es un autor definitivo» sentenciaba. Pedía no olvidar la lectura de *En busca del tiempo perdido* de Proust y todos los ensayos de Ralhp Waldo Emerson.

Cerrando los ojos, decía que hay otros textos fundamentales: *Los hombres de buena voluntad* de J. Romains, *Madame Bovary* de Flaubert («siento su presencia real. Mujer carnal inasible» fue su frase textual, que anoté apuradamente). «¿Quieres leer uno de los comienzos más hermosos de la literatura?», me espetó. «Busca *Bouvard y Pecuchet*. Es un libro genial. Se anticipa a Beckett y hace comprender a Joyce». Desgranaba autores: Dostoievsky,

Henry Bergson, Stendhal (especialmente *Rojo y Negro*), Yourcenar y las *Memorias de Adriano,* M. Duras, Eco y *El nombre de la rosa*, Suskind y *El Perfume*. «Como divertimento sabio, estoy leyendo, *El hobbit* de Tolkhiem. La edición en inglés. Es una maravilla. Usa un lenguaje fino». Como un maestro sabio, me pidió que lea a Goethe, siempre sentenciando: «Es la inteligencia más clara y lúcida que ha dado Europa. He leído toda su obra». Aconsejaba que había que volver a los clásicos, que era una lástima que la gente no los lea. «Si solo dedicaran unos 15 minutos diarios a leer un buen libro, otro sería este país».

Es inevitable recordar un hecho aparentemente trivial que sucedió en esta entrevista. Detalle que más tarde corroboraría Carlos Calderón Chico: cuando entré a su departamento (vivía muy cerca del hotel Quito. «Aquí al frente viven dos amigos valiosos: Jaime Vela y Max Ontaneda. Siempre intercambiamos chismes literarios» fue lo primero que me indicó), me mostró parte de su biblioteca, una foto de su esposa, una escultura de Baldomera y el atril con el *Quijote*. Y me hizo sentar junto a su escritorio. Él se puso al frente. Nunca me di cuenta de que yo lo miraba «desde arriba». Mi asiento, muy sutilmente colocado, hacía que don Alfredo fuera el «inferior». Tardíamente comprendí su inmensa sencillez. «Sus amigos siempre estaban por encima de él...» sé que era su lema.

Ya como colofón a esa entrañable visita, como si no dijera nada, lanzó una reflexión. «Los literatos somos músicos frustrados. Considero que la música es superior a la literatura». Para mis adentros, sería imborrable lo que un día sucedió en la Cima. Siempre que iba don Alfredo a la librería, me inquiría qué libro estaba leyendo. En cierta ocasión le contesté: *El Doktor Faustus* de T. Mann. «Qué bueno. Ya me comentarás cómo te va», me replicó. No habrían pasado más de dos meses cuando volvió con el inquisitorio. Con rubor le confesé que no había podido avanzar más que unas diez páginas. Y, con esa sonrisa de picardía que ostentaba, me hacía partícipe de que en los últimos meses estaba asistiendo a unas clases de música con David García Bacca. Y que el filósofo español le estaba enseñando todo lo que era la sinfonía. «Cuando tú me contaste que estabas leyendo el *Doktor Faustus,* me quedó la inquietud. Cómo lo harás, si yo he tenido que sudar la gota gorda, tratando de aprender lo que es la sinfonía, porque esta novela solo se puede entender dominando este trozo musical». «Créeme que me dejas en paz» fue su frase de consuelo. Por eso habrá sido que un día me regaló *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, con una dedicatoria que no tengo son-

rojo en poner completa: «Al estimado amigo, Edgar René Freire, este último ejemplar de mi ensayo sobre Mann –solo me resta uno encuadernado–, que es apenas una osada y limitada manera de acercamiento al gran escritor alemán, para mí, el mejor después de Goethe. Con un cordial saludo, Alfredo Pareja. Quito, enero, 1986». Por supuesto, que yo también lo mandé a empastar. Y estoy seguro de que era el último. Porque cuando le tenté que por si acaso disponía de este libro, me confirmó que únicamente le quedaban los de sus hijos. Pero la generosidad lo venció y una hora después me lo envió con su chofer del Ministerio de Relaciones Exteriores a la desaparecida Cima.

Si alguien pudiera reproducir fotográficamente los «recuerdos de la memoria», vería en la mía su figura entera, viva, hasta la última vez que pisó el umbral de la vieja librería. Usaba un bastón y se resistía al paso de los años con una inigualable dignidad. Una vez, al intento del señor Carrera de ayudarle a bajar la grada, declinó el ofrecimiento con una cortesía muy sutil y, efectivamente, aseguraba que llegaría a la vejez con alegría.

Hoy sé que no necesitó la vejez para ser un hombre alegre, porque él mismo expresó que la mejor alegría eran su esposa, sus hijos (uno de ellos al saber que su padre había pedido la reserva de *La muerte de Virgilio* de H. Broch fue a comprarlo vivamente emocionado) y sus amigos. Por eso, a pesar de que han pasado más de quince años siguen vigentes las palabras de Ángel F. Rojas cuando, dolido, escribió:

> Querido Alfredo: he esperado que usted abandone la envoltura mortal para escribirle esta carta. Es una carta más, pero ya la última que le dirijo. No puedo añadir mucho a los juicios, casi siempre laudatorios para su obra, que en aquellas le dijera. No esperé que falleciera para proclamarlo como uno de los grandes escritores americanos [...] Y ahora se nos ha ido. Como escritor tiene un sitio de honor en la historia de la literatura americana. Pero siento profundamente que no nos haya dejado, mediante la autobiografía, la imagen del hombre, que en usted es tan excelsa como su estatura de escritor. Y no le digo más querido amigo. Pronto espero poder reanudar el diálogo cordial que hemos mantenido a lo largo de casi seis décadas.[1]

Yo, su amigo librero, digo casi lo mismo, don Alfredo. ✦

Fecha de recepción: 14 octubre 2008
Fecha de aceptación: 03 noviembre 2008

1. Ángel F. Rojas, «¡Hasta luego Alfredo!», en diario *El Comercio*, Quito, 6 de mayo de 1993.

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
24 / II semestre / 2008, Quito
ISSN: 1390-0102

# Alfredo Pareja Diezcanseco: escribir es un acto de pavor*

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

La reconstrucción de una entrevista realizada en 1988 permite al autor hacer un lúcido recorrido sobre el valor de la obra crítica, narrativa e histórico-biográfica de Alfredo Pareja Diezcanseco, y establecer un balance del aporte de la misma en varios momentos de la narrativa ecuatoriana del siglo XX: los años de las vanguardias, la década de 1950 y el período posterior al *boom* latinoamericano. El texto pone en relieve la talla humana de Pareja, y ofrece una muestra de esa extraña sintonía que los grandes narradores únicamente son capaces de establecer con el lector, provocando en éste la sensación de sentirse «tocado y transformado por el encanto de su palabra».
PALABRAS CLAVE: Narrativa ecuatoriana, crítica literaria, Historia del Ecuador, biografía, vanguardia narrativa, narrativa de los 50, nueva narrativa, entrevista.

**SUMMARY**

The reconstruction of an interview done in 1988 allows the author to make an enlightened journey through the value of critical work, fiction and biographical history of Alfredo Pareja Diezcanseco, and to substantiate the contribution he has made to the Ecuadorian narrative in the 20th Century: the vanguard years, the 1950's and the time after the Latin American *boom*. The text highlights Pareja's humanity, and offers an example of the strange harmony

* Este texto, en una versión anterior, se publicó en la *Revista Nacional de Cultura*, No. 12, Quito, enero-abril 2008, en un número monográfico coordinado por la crítica Alicia Ortega Caicedo.

that only great authors can create with the reader– «being touched and transformed by the magic of their words».
KEY WORDS: Ecuadorian Fiction, literary criticism, History of Ecuador, biography, avant-garde fiction, 1950's fiction, new fiction, interview.

*¿Que por qué soy escritor? La respuesta*
*que viene de suyo es que no lo sé.*
A. Pareja Diezcanseco[1]

## CITA EN EL MUELLE

TENÍA, JUNTO A dos compañeros más de la universidad que presentar un reportaje filmado de algún personaje destacado de la cultura nacional. Se me ocurrió que este podía ser Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil, 1908-Quito, 1993). Entonces me dediqué a conseguir el teléfono de su domicilio, que me lo facilitaron unos colegas de relaciones públicas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Recuerdo que lo llamé desde la librería de la Casa, en donde laboraba el narrador Gustavo Garzón, quien luego desaparecería de la faz de la tierra sin que hasta la fecha se sepa de su paradero. Marqué el número, pensando lo que le diría al maestro. Fue necesario hacerlo un par de veces porque el teléfono sonaba ocupado. De pronto, escuché la voz inconfundible (como la de sus narraciones) del escritor. Preguntó quién le hablaba. Le comenté de nuestro propósito, entonces percibí que quiso sacarme el cuerpo porque, lamentablemente (esto lo dijo con mucha cordialidad) todo el día estaría ocupado con una y mil cosas, entre esas, verse, después de algunos días de ausencia, con sus nietos, «porque uno también quiere estar con ellos». Le respondí (para nosotros el plazo para entregar el trabajo casi estaba por fenecer) que en alguna ocasión le escuché decir, en una conferencia, que si a alguien no había que hacer esperar en este país, era a los jóvenes. Se hizo una pausa, que interpreté como una hipotética respuesta; después de esos minutos, que para mí fueron como la imposible eternidad, del otro lado dijo el maestro: «Bien, le robaré unos minutos a mis nietos. Véngase a las tres, ten-

1. Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989, p. 159.

dremos una hora para la entrevista, lo espero en casa, ¿conoce la dirección?». Claro, todos los caminos conducen a Roma, maestro. «Dígale al señor de la puerta que lo estoy esperando», añadió.

Eso fue como a las once de un día de verano de 1988. De inmediato, con mis otros compañeros –estudiábamos periodismo en la Facultad de Comunicación Social de la Central– hicimos los preparativos de rigor, que incluían llevar el equipo de filmación (por esos días reinaba el *betamax*). Durante las horas de espera, creo que traté de elaborar un cuestionario base (había que aplicar las técnicas aprendidas en clase) que diera lugar a lo que sería el diálogo con quien, sin duda que para mis compañeros como para mí, era parte de una historia y de una especie de mitología. A veces tenía la sensación de que ese encuentro significaba romper con la convencionalidad de muchas cosas, entre otras, la del tiempo. Pareja Diezcanseco nos parecía el viajero que retornaba de esos años –nuestra Edad de Oro en la literatura– de la década del treinta. Parecía que se había escapado de quienes lo tenían secuestrado a él y a sus camaradas de generación: Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y, «el mayor de los cinco», como llamó a José de la Cuadra. Sí, parecía que iba a revivir esos diálogos que ellos, durante muchas noches de tragos y debates (porque para todos la palabra era parte de una pasión que a la vez significaba tener una posición y unas ideas que defender) dejaron postergados, o que simplemente quedaron a medias en Guayaquil, una ciudad que, en el caso de Pareja, será el escenario central de sus novelas de la etapa del realismo social.

El cuestionario base se desbordó y terminó siendo una especie de requisitoria en la que la tela por cortar se mutiplicaba como por arte de encanto. De pronto pensé que también había que dejarle un lugar al azar, pues de todas esas preguntas las únicas válidas fueron las iniciales pues, si de algo estábamos enterados (así lo reconocen sus amigos y críticos como Benjamín Carrión y Ángel F. Rojas), era de su don para la conversación que, como el mismo Carrión, sabía ejercerlo como otra forma de la inteligencia y la bondad.

Por esos días, se preparaba por parte de la Casa de la Cultura y algunos amigos, un homenaje nacional con motivo de sus 80 años. En el cuestionario base incluí un par de preguntas a propósito de esta celebración (que quedaron al margen); también le consultaría sobre su candidatura por parte de la Academia Ecuatoriana de la Lengua al Premio Cervantes que otorga el gobierno de España. Creo que durante esas horas me la pasé en la biblioteca

de la Casa de la Cultura revisando algunos textos críticos sobre su obra; entre estos, el lúcido e iluminador ensayo que Benjamín Carrión le puso a la primera y atroz edición (esto de atroz porque estaba infectada de erratas de cabo a rabo, lo que como es obvio deprimió al autor) que se hizo en Quito de *El muelle* en 1933,[2] así como los apuntes de Edmundo Ribadeneira en *La moderna novela ecuatoriana*[3] y los que desarrolla Ángel F. Rojas en *La novela ecuatoriana*.[4]

De pronto se impuso el reloj. Debía salir flechado para encontrarme en los graderíos del viejo edificio de la Casa con mis compañeros. En el trayecto ellos se mostraban escépticos, pues suponían que el hombre nos fallaría, al fin –decían– somos un trío de pobres y tristes estudiantes de periodismo, nada más. Para tranquilizarlos les comenté que si nos había concedido un espacio de su tiempo era porque es un tipo serio, además quienes lo conocían nunca dejaban de repetir que, si algo caracterizaba a un escritor como Pareja Diezcanseco, era su sencillez y humildad. Así que lo mejor era que dejaran de ser pajarracos de mal agüero y confiaran en que todo nos saldría a pedir de boca. Sucedía que su preocupación tenía fundamento: si nos fallaba la entrevista nos quedábamos, por un lado, sin la posibilidad de presentar el trabajo y, por otro, con la de reprobar el curso, lo que de por sí se perfilaba como una pequeña gran tragedia.

Cuando llegamos donde el guardia (en un edificio de apartamentos bajando a Guápulo) y nos identificamos, el alma y el mundo nos volvieron al cuerpo: el hombre de uniforme azul, con una sonrisa, nos confirmó que don Alfredo (así lo llamó) nos esperaba. Nos indicó el ascensor. Entramos silenciosos, no recuerdo en qué piso estaba su departamento, pero ese viaje fue como haber abordado la máquina del tiempo: cada uno (extrañamente, luego nadie retomó el asunto) se haría su propia teoría de ese encuentro. Todos coincidíamos en que no íbamos a hacerle una entrevista a un personaje connotado de nuestra literatura, íbamos a un encuentro con una especie de mensajero de ese otro lado de la orilla, esa sobre la que tanto se ha dicho y escrito, y que sin duda es la misma que vislumbraron Dante y Cervantes, Kafka y

2. Cfr. Benjamín Carrión, pról. a *El muelle*, Quito, Editorial Bolívar, 1933.
3. Edmundo Ribadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed., pp. 66-87.
4. Cfr. Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, s.f. [1948], pp. 198-202.

Pablo Palacio. Para unos se resuelve con el pretexto de la locura, sobre la que escribió Pareja en *Río arriba* (1931); para otros, con los sueños de la razón que siempre engendran monstruos, aunque para todos, la mejor salida es cabalgar en ese animal fabuloso que es la palabra. Por eso cada uno inventó una relación de hecho respecto al mundo, a la vida y a los sueños; cada uno se fue reinventando en esas historias y, el día que dejaron de contarlas, simplemente fue el día en que el mundo –su mundo– se hizo añicos. Así le sucedió también a Alfonsina Storni, a Carson McCullers y a Silvia Plath.

Se abrió el ascensor, y todos entramos a un orbe que no tenía nada que ver con el imaginado por Borges en sus delirios, pero sí con el de este hombre que nos esperaba en la puerta de su departamento con una sonrisa afable, disculpándose de entrada por no tener más tiempo del que nos proporcionaría. Lo decía con unas palabras y tono que a mis compañeros les confirmó lo que les había advertido en el camino: la sencillez de quien se mostraba tal como fue y era, sin que de por medio pesara el hecho de que éramos tres tristes estudiantes que buscaban hacerle un reportaje para cumplir con una tarea que nos permitiría ganarnos unos buenos puntos. No me impresionó, solo ratifiqué aquello que siempre había leído sobre él: su predilección por lucir impecable, tan elegante como Baudelaire cuando iba a los cafés parisinos a tratar de deshacerse de los fantasmas que minaban sus sueños. Sí, el hombre parecía todo un actor de cine, tal como luce en esas fotos que constan en algunos libros, en los que se muestra departiendo con sus camaradas de generación en algún restaurante de Guayaquil. Estaba jovial, nos indicó que pasáramos a su estudio, que por cierto era un rincón de esa enorme sala, en donde lo que sí me impactó fue saber de su gusto (un afán que desarrollaron los vanguardistas en los años 20) por todos los últimos gritos de la tecnología, o lo que se llamaba maquinismo, se mantenía intacto, pues frente a su moderno escritorio estaba un televisor descomunal, así como el respectivo aparato de video conocido entonces como *betamax* y una pila de películas donde destacaban los nombres de Buñuel, Fellini, Visconti, Passollini y el eterno Chaplin; también un teléfono que sin duda era un sublime objeto por su diseño posmoderno, y su instrumento de tortura y exorcismos: una máquina de escribir eléctrica que lucía con soberbia sus encantos, a pesar de que la primera versión de sus novelas las escribió a mano y luego, él mismo, las pasó a limpio en una clásica Remington de la época.

El paneo que hicimos nos permitió comprobar lo que revelaba la decoración de esta morada: sobria, nada de lujos alharaquientos ni estrambó-

ticos o con aires virreinales, o esa sensación de que no estás en la casa de un creador sino en la de un fantasma, pues todo huele y sabe a museo. Por cierto, el rito del museo en algunos deviene en una especie de acto de contrición para con el otro: solo ahí se muestran capaces de aceptar a ese otro, o es ahí donde se exhiben muy abiertos a lo que los otros expresan, pero siempre mediando la pared. Quizás el mensaje y su medio, es que en las paredes se escribe aquello que nos completa en cuanto lo hemos tenido como una rareza, algo exótico que está más allá de nosotros, pero que de alguna manera nos descifra; porque es en esas paredes donde realmente se expresa lo que significa la mirada de lo local y lo nacional, así como su asunción: siempre es un acercamiento que termina por integrarnos a lo que, en la cotidianidad, desde la idea, a veces nada clara, del ser nacional, negamos. Por tanto, lo que se muestra en una pared es parte de ese circuito de signos y significados: es el complemento de la oración que somos.

De pie, como un trío de extranjeros visitando al cónsul (Pareja ejerció en varios momentos de su vida la diplomacia, llegando a ser en 1979 canciller de la República) no atinábamos qué hacer ni cómo romper el hielo de esa tarde que por los grandes ventanales mostraba el espléndido sol quiteño y un paisaje que sin duda resultaba ser tan sorprendente como los del impresionista Monet. El maestro nos indicó que nos sentáramos, el compañero que haría la filmación se dedicó a calibrar el equipo. Cruzando sus largas piernas, sin que le temblara nada, pues su estado físico y mental era envidiable, nos consultó qué año cursábamos en la Facultad de Comunicación. Le respondimos en coro: tercero, a la vez que le agradecimos por su deferencia. Sonrió respondiendo que él se sentía a gusto de poder darnos una mano, y que si algo le preocupaba era no disponer de más horas. La entrevista arrancó cuando mis compañeros me confirmaron que todo estaba listo. Entonces abriendo el cuaderno con las preguntas base, empecé a interrogarlo. Por cierto, nunca se preocupó por saber si la entrevista se publicaría en algún medio «importante», porque suele ocurrir con algunos personajes que primero consultan el estatus del medio para acceder a cualquier petición; en el caso de Pareja, lo que pudimos confirmar era que estaba dispuesto a contribuir con nuestro proyecto y algo que con los años lo comprobé: animado a conversar, a pesar de que sus interlocutores fuéramos unos aprendices de periodistas.

## TEORÍA DE LA RUPTURA

Creo que lo primero que le consulté fue sobre la idea de la ruptura de la tradición, cómo él y sus camaradas lo plantearon (fue la propuesta de la vanguardia de los veinte y treinta). Luego esa generación no quiso saber nada de rupturas. El maestro me dijo que él, como algunos de los miembros de su grupo que aún vivían (como Demetrio Aguilera Malta), continuaba en esa línea. Prueba de ello son sus novelas posteriores a *Baldomera* y *Las tres ratas.* Sí, su respuesta –luego lo supe– era justa y honesta. Pareja Diezcanseco es, de los autores de la Generación del 30, junto a Aguilera Malta, uno de los que persistió en ese proceso de exploración de nuevas técnicas, de labrar y conseguir otras voces para la novela latinoamericana dentro de lo que significó inaugurar la tradición de la ruptura. Vienen a confirmar este aserto, textos como *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba y de su amigo Inocente Cruz* (1939), novela de la que veintiún años después, en 1960, se realizó una segunda edición en Quito –desde entonces cayó sobre ella un silencio que ha durado hasta hoy–.[5] Cuando se publicó en Buenos Aires, la recepción de la crítica fue diversa. Hubo quienes la acogieron con entusiasmo, mientras que otros fueron muy severos. Un Pareja en plan de «reconciliación» con su texto, en carta a Benjamín Carrión (Guayaquil, 12 de noviembre de 1939) le comenta:

> Yo tengo mucha desconfianza por mi libro. Ha sido objeto de opiniones absolutamente contradictorias. En Buenos Aires ha merecido duras críticas, algunas realmente ataques. En cambio, otras se han manifestado elogiosas sin reserva. Mi opinión –aunque no vale nada, por el mismo hecho de que soy el autor– es de que no he logrado el libro, pero me gusta, sobre todo, su segunda parte, que juzgo superior a la primera; me parece que he llegado demasiado cerca de lo grotesco y que el personaje se me escapa de mis fuerzas. ¿Estoy en lo cierto? A medida que pasa el tiempo de su publicación, me voy reconciliando con mi *Balón.* Su breve juicio es exacto, en cuanto a la intención del libro, a la intención, así, de una manera muy lata y general, casi diríamos formal.
> En fin, espero su criterio que sé de antemano franco y valioso. Y por favor,

5. En el 2008, con motivo de celebrarse el centenario del natalicio del autor, la Campaña por el Libro y la Lectura, «Eugenio Espejo», la ha reeditado en 2 volúmenes.

> no se imagine que ando, en esta carta, a caza de un elogio. Me molestaría mucho tanto que Ud. lo crea como que lo haga.[6]

*Don Balón de Baba* es un experimento notable de Pareja, sobre todo por el tratamiento, desde el humor –poco explorado por nuestros narradores– del tema; y por esa especie de parodia que hace de *El Quijote*, que lo convierte en un tributo a Cervantes y a su criatura. En esta misma clave está una novela como *Hombres sin tiempo* (1941), escrita en el Penal García Moreno (ahí concluyó el original de *Don Balón de Baba*), en donde fue recluido, junto a otros dirigentes, por la dictadura del liberal Aurelio Mosquera Narváez. Para entonces, se desempeñaba como diputado por la provincia del Guayas a la Asamblea Constituyente de 1938, en donde formó parte del bloque parlamentario de izquierdas. Sobre esta novela se han emitido algunas lecturas reveladoras, unas van desde el cuestionamiento por la ausencia de «la trascendencia de lo social que el relato ecuatoriano busca tener», según Ángel F. Rojas,[7] mientras que otras se proponen explicar los logros que alcanza el autor en esta nueva aventura escrituraria. En esta perspectiva, vale citar el juicio de Jorge Enrique Adoum:

> [...] en *Hombres sin tiempo* la «trascendencia social» es implícita: pese a la minuciosa y complacida prospección interior que de sí mismo hace el narrador, lleno de espanto echa una mirada a la «sociedad» en la que solía vivir «libre», y se aferra a la prisión –ya convertida en símbolo totalizador de sus aspiraciones– como a una amante que le diera protección y sosiego [...] Dado que sus parámetros afectivos y lógicos son otros, ¿podía Nicolás Ramírez tener preocupaciones de mayor «trascendencia social»? ¿Debía Pareja incluir su propia experiencia de detenido político, añadiendo apenas otro relato secundario a esa monografía de una pasión enferma que es *Hombres sin tiempo*?[8]

Pero en 1943, el entonces joven poeta y crítico Álvaro Mutis, comenta en la *Revista de Indias* de Bogotá, que «[...] lo que en esta novela nos

6. Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano/Dirección General de Educación y Cultura/Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995, p. 163.
7. Cfr. Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, p. 200.
8. Jorge Enrique Adoum, en *Narradores ecuatorianos del 30*, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, Caracas, 1980, p. XLIII.

asombra: son esas que podríamos llamar 'miniaturas', esos retratos rápidos de personajes que a pesar de la brevedad de la presentación adquieren una vida insospechada; en eso sí que es un maestro este joven ecuatoriano».[9] También nos asombra la perspicacia de Mutis para valorar, en su hora y en su contexto, la propuesta parejiana, en un tiempo y un momento en que historias que descalabraran la subjetividad de los personajes –desde adentro– eran muy escasas o inexistentes en el medio.

Estas dos novelas marcan un giro bastante peculiar con relación a lo que significaron en el momento de apertura, en pleno despliegue de la vanguardia, proyectos como *La casa de los locos* (1929) –texto que hay que releer considerando esta referencia–, o «el disparate», como solía llamar a *La Señorita Ecuador* (1930), y *Río arriba* –una incursión, después de haber penetrado e indagado en los hallazgos del psicoanálisis de Freud, en el mundo sórdido de las «tinieblas subjetivas» de la locura. Títulos que hoy merecen desempolvarse y ser juzgados a la luz de nuevas interpretaciones, considerando que los tres, más la novela en verso, *El entenao*, que debió publicarse en 1935,[10] conforman la etapa vanguardista del autor, que luego desembocará en el gran relámpago de la literatura de «denuncia y protesta» acuñada por José de la Cuadra, que en Pareja Diezcanseco se abre con su hermosa novela *El muelle* (1933) que, en su fiebre por llegar al texto impecable, estuvo a punto de destruir; novela que quizás es una de las más logradas de este período y en la que esa ruptura con la noción del entorno local, para darle a los personajes el carácter de desterritorializados, se ve alterada y se inicia con esta ficción. Recordemos que parte de la historia ocurre en Nueva York que, por cierto, es toda una visión de lo que Martí llamó «el monstruo por dentro». ¿Novedad en la narrativa de entonces? Sí. En la de esa hora y en la que vendrá posteriormente, sobre todo por su estructura y ritmo cinematográfico, a más de lo que su historia sugiere.

Sus exploraciones continúan con *Baldomera* (1935), en la que se amplía lo que Pareja ya ha logrado con la anterior: construir personajes de

9. Álvaro Mutis, «Hombres sin tiempo», publicado originalmente en la *Revista de Indias*, No. 49, Bogotá, 1943, recogido en *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, Bogotá, Seix Barral, 1999, p. 17.

10. Esta novela, que a la vez es un «cantar montuvio», la publicó la Universidad de Guayaquil en 1988 con prólogo de Jorge E. Adoum y una carta del autor dirigida a Carlos Zevallos Menéndez, fechada en Guayaquil, julio de 1936.

mujer sólidos, abiertos en su complejidad, por tanto reveladores. En *El muelle* lo consigue con la conmovedora María del Socorro, y en *Baldomera* con esa mulata de físico descomunal, testigo y actor de la infame masacre del 15 de Noviembre de 1922, y de una capacidad para luchar contra las adversidades que la convierten en una heroína que ya no sale de las clases hegemónicas, sino que surge desde las entrañas populares; elementos de los que se nutrió la narrativa de Pareja, como la de todos los autores del 30. Lo mismo ocurre con los dibujos que traza de las protagonistas de *Las tres ratas*: Eugenia, Carmelina y Ana Luisa. Por cierto, Ángel F. Rojas estima que esta es «acaso la novela mejor escrita del autor».[11] Resulta interesante destacar el hecho de que las espléndidas construcciones que consigue Pareja de los personajes mujeres, de alguna manera se contraponen a la visión misógina y masculinizante de la vanguardia. Además, en *Baldomera* hay todo un universo que tiene que ver con el que construyen los «rebeldes primitivos» –como los denomina el historiador Eric J. Hobsbawm–[12] desde la marginalidad, y que coinciden con los que aparecen en algunos textos de Roberto Artl de esos años. Luego viene *La Beldaca* (1935), editada en Santiago de Chile con prólogo del peruano Luis A. Sánchez. Esta novela funde las experiencias de un personaje como el cholo (el del campo y el que emigra a la ciudad), protagonista de algunos relatos clave de Aguilera Malta y J. de la Cuadra. En carta dirigida a Benjamín Carrión en 1933, en otro ejemplar ejercicio autocrítico, le comenta:

> Es un nombre de balandra. El cholo de Salinas y el cholo urbano: los dos tipos que conozco bien. Enrique Gil me dice que el primer capítulo le gusta más que cualquiera de los mejores de *El muelle*. Yo no sé. Uno siempre es mal juez de sus cosas. Y a *Muelle* lo quise romper.[13]

El círculo se cierra con *Las tres ratas* (1944), que fue llevada al cine en Argentina con unos resultados que nunca satisficieron al autor.[14] En las nove-

11. Á. F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, p. 200.
12. Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos: estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales de los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983.
13. B. Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, p. 158. La carta está fechada en Guayaquil, el 17 de agosto de 1933.
14. Sobre el filme, Pareja comentaría: «A mí la película no me gustó porque eran las tres ratas de la Costa ecuatoriana hablando a lo argentino, una cosa de tangos que me pareció muy desagradable». F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 92.

las del realismo social, los personajes que transitan por todas esas historias son los cholos y cholas, montuvios y montuvias, mulatos y mulatas, negros y negras, sobre los que Pareja tenía un conocimiento vivencial por haber compartido con ellos, en su ciudad natal, algo más que encuentros ocasionales. Sin duda el dominio que el autor revela de estos sujetos, así como de los blancos mestizos, no está amparado en lo que es una mirada de antropólogo o sociólogo; surge desde la propia vitalidad de lo que significó guerrear cada día laborando en los más inimaginables oficios, desde «mercachifle [...] o vendedor de específicos en coche»,[15] hasta gerente de banco y catedrático universitario en Ecuador, Estados Unidos y Costa Rica. Ocupaciones en las que, sin duda, reconocer a ese otro (uno de los méritos de la literatura del 30) no era cuestión de supuestas tomas de conciencia, pues la mirada y la escritura de Pareja trascienden esas posiciones al ser la suya una mirada que reconoce –desde el respeto de la diferencia– la fuerza de lo que es la razón de ser de nuestras señas particulares como un país heterogéneo y plural. Incluso, el trazado que hace en algunas de sus novelas de quienes forman parte de las estructuras dominantes del poder (donde tiene su rol asegurado el blanco) es contundente. De otro lado, esa visión de un país unido en y desde la diversidad, está reflejada en toda la narrativa de Pareja Diezcanseco como en la de sus contemporáneos. A propósito de esa heterogeneidad de criaturas que transitan por sus historias, el crítico Raúl Vallejo señala:

> Pareja creó una galería de personajes atravesados verticalmente por el discurso narrativo, que van desde los que deambulan en medio de la pobreza y la delincuencia, pasando por los que corresponden a los típicos representantes de la clase media urbana y llegan hasta los personajes míticos e imaginarios.[16]

Hay que subrayar que parte de su obra la escribió en Quito, en donde residió por muchos años hasta su muerte, y de la que da su versión poética en la serie *Los nuevos años*. Por tanto, ese conocimiento de lo serrano como de lo costeño que desbordan sus textos, es parte de este sentido amplio de lo nacional, que las vanguardias supieron alentar en contra de los perversos

15. Cfr. Carta a Margarita Nelken, fechada en Quito, el 10 de septiembre de 1953, en *El duro oficio...*, pp. 143-144.
16. Raúl Vallejo, «Pareja Diezcanseco, Alfredo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, t. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995, p. 3627.

regionalismos que propagaban las élites. Ese enfoque totalizador, en pleno 1939, comentando la situación política y cultural del país, se lo expone a Carrión en estos términos: «No hay mejor ambiente aquí que allá. Si en Quito lo ha encontrado espeso, viscoso y baboso, en Guayaquil lo hallará grasiento, con una adiposidad tan mugrienta, que provoca el castigo o la fuga».[17]

Posterior a *Las tres ratas*, Pareja Diezcanseco en narrativa no publica nada. Pero, luego de *La Beldaca* dio a conocer, en 1936, dos ensayos que se tornan reveladores: *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*. El primero, resultado de una conferencia dictada en 1933, es una especie de manifiesto estético y político de la generación. Nos sorprenden las reflexiones que hace en torno a las teorías de Ortega y Gasset sobre «la deshumanización del arte», la realidad, la política, la función del arte por el arte y la vanguardia. Sobre ésta y los ismos de moda, confiesa:

> Jamás tuve fe ni esperanza en los movimientos artísticos que usurparon la palabra de vanguardia para cubrir con ella los refinamientos morbosos de un yoismo elevado a la más alta potencia. Su fracaso de hoy enseña que ese vanguardismo no podía ser nunca la médula de una mentalidad joven que, por fuerza de los destinos históricos, había de ser, ante todo, eminentemente revolucionaria.[18]

Sorprende la coincidencia en el cuestionamiento y desconfianza del ecuatoriano, sobre todo de aquel «yoismo elevado a la más alta potencia», con la que desarrolla otro protagonista central de la vanguardia latinoamericana, César Vallejo, a la hora de cuestionar, en un texto publicado en *Amauta* en 1930, los postulados de uno de los movimientos más emblemáticos de la vanguardia europea como es el surrealismo. Para Vallejo, este movimiento no era nada revolucionario ni original: «En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original».[19]

---

17. B. Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, p. 164.
18. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura* [Guayaquil], Imprenta Lisboa, 1936, p. 14.
19. César Vallejo, «Autopsia del superrealismo» [1930], en *Obras completas*, t. II, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 73.

Para Pareja y Vallejo, la vanguardia no solo debía ni tenía que quedarse en los artificios o refinamientos formales; como tal debía ser capaz, también, de una práctica política, por tanto su nivel de trasgresión no se podía limitar a lo estético.

En el segundo ensayo dedicado a la pintura, Pareja muestra su amplia y desbordante erudición como degustador de las artes plásticas, algo que años después se pondrá de manifiesto al aceptar el reto de escribir sobre la vida y obra del misterioso pintor colonial Miguel de Santiago.

Posterior a *Las tres ratas*, Pareja se dedica a algunos menesteres que lo vinculan al mundo de los negocios, de los que sobrevive aunque siempre está reclamando, a veces con rabia, su espacio como escritor. Así se lo dice al mexicano Jesús Silva Herzog, director de la célebre revista *Cuadernos Americanos*, con la que colaboró: «Estoy, mi querido profesor, con una cantidad tremenda de trabajo: comercio, el cochino comercio durante el día para ganar la subsistencia; novela en la noche».[20]

## EFECTOS DEL PRIMER ASALTO

Si en principio trataba de provocar al maestro con la pregunta sobre la ruptura, la verdad es que su respuesta me dejó nokeado. Me había propuesto llevarlo al plano de la disputa: para ciertos críticos, los autores del 30 que sobrevivían, hecho que se cumplía en algunos, sus recursos y estrategias de escritura no se habían modificado con relación a su primera salida. En Pareja, como lo señalamos antes, se puede hablar de varios momentos o períodos. Si bien no había publicado novela durante más de una década, en 1954 da a conocer en *Letras del Ecuador* lo que será su único cuento, «Los gorgojos»,[21] que Eugenia Viteri recogerá años después en su *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Tampoco es menos cierto que en ese lapso se dedicó a fraguar lo que denominó «los nuevos años»: un ambicioso proyecto de novela-río o novela total que inicialmente consistió en la trilogía formada por *La advertencia* (1956), *El aire y los recuerdos* (1958) y *Los poderes omnímodos* (1964). En una versión original consideraba que este proyecto se conformaría de seis

20. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 164.
21. Cfr. A. Pareja Diezcanseco, «Los gorgojos», en *Letras del Ecuador*, No. 100, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, noviembre-diciembre 1954, pp. 17, 52.

volúmenes.[22] Verdadero mosaico de lo que es la historia del Ecuador contemporáneo, que va desde la Revolución juliana de 1925 (que lideró la oficialidad joven del Ejército), pasando por la Guerra de los cuatro días, hasta llegar a «La Gloriosa» del 28 de Mayo de 1944, que terminó con la dictadura del caudillo de la plutocracia costeña y serrana, Alberto Arroyo del Río. Proceso que a su vez significó la consolidación de la figura omnímoda de José María Velasco Ibarra y, junto a él, la del populismo como práctica política; su liderazgo se extendería hasta los inicios de la década del 70, cuando fue depuesto por un golpe militar. En carta dirigida a Silva Herzog (Quito, 19 de noviembre de 1949), le comenta sobre este proyecto novelístico:

> La historia de nuestra generación y de las ideas sociales en el Ecuador. Pero no se crea usted que es solo cosa de acción pública: quiere ser, como es mi país, un lío de superstición, de verdad, de magia, de aliento subterráneo. Pretendo que se me perdone la ambición –una visión de adentro y de afuera, de nuestro ser íntimo. He terminado ya el primer volumen; se llama *Los nuevos años*. Los seis llevarán el título general de *El don errante*. Espero que Losada publique el primero en 1950. Aún no se lo he mandado. Hay tantas dificultades hoy día para publicar.[23]

Esta trilogía, cuyo primer título será *La advertencia* –todo el conjunto se denominó «Los nuevos años», desistiendo de «El don errante»–, aparece en la denominada década de la transición de los 50, en la que se supone se da un vacío que solo resulta ser aparente en la narrativa.[24] Además, esa noción de la transición de la que un autor de ruptura como Pareja participa, hay que leerla como un momento de repliegue de nuestra narrativa. Momento en el que van a surgir otros escritores cuya obra sin duda evidencia no una conti-

---

22. Pareja Diezcanseco siempre planteó que *Las pequeñas estaturas* (1970), «aunque de forma y construcción diversa, es, a su manera, complemento o consecuencia de tres novelas anteriores, partes independientes del ciclo *Los nuevos años* [...]» Nota incluida en *Las pequeñas estaturas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 7. La crítica no lo ha considerado así. Incluso, a este plan el autor integraría luego *La manticora*.
23. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 164.
24. Al respecto, cfr. el *dossier* «Narradores ecuatorianos de la década de 1950», Martha Rodríguez, coord., en *Kipus: revista andina de letras*, No. 21, I semestre 2007, pp. 37-146; Miguel Donoso Pareja, «La narrativa de transición», en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 5, *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 169-188.

nuidad plana, sino una prolongación en esa idea de lo que inauguraba, dentro de los complejos y contradictorios procesos de la modernidad, la tradición de la ruptura gestada por los autores del 30, tanto en la Costa como en la Sierra. Transición en la que, partiendo de un epígono como Ángel F. Rojas –pero a la vez sustentador de distancias frente a la generación anterior– que con *El éxodo de Yangana* (1947) va a marcar ese nuevo estado y estadio de nuestra narrativa. A éste, se sumarán Pedro Jorge Vera, Alejandro Carrión, Arturo Montesinos Malo, César Dávila Andrade, Walter Bellolio y Eugenia Viteri. La trilogía de Pareja Diezcanseco se inserta en el devenir de lo que sin duda es la ruptura: títulos que se convierten en crónica y radiografía –no fotografía ni panfleto– de una historia de la que de alguna manera el mismo autor había sido testigo y protagonista. Quizás mucho contribuyó a este proyecto (fue una pregunta que no recuerdo bien si se la planteé o se impuso en el diálogo) la vocación de Pareja, como la de algunos de sus contemporáneos, por mirar, evaluar la Historia nacional desde otras entradas y posicionamientos. No olvidemos que para 1944 había publicado en México *La hoguera bárbara, biografía del general Eloy Alfaro*, significativo esfuerzo por brindar la otra cara –la versión otra– de quien en su hora fue infamemente traicionado y calumniado, y cuya presencia en el imaginario histórico local había sido en parte silenciada. A este texto se suman la *Breve historia del Ecuador* (1946), preparada a pedido del Ministerio de Educación de México, así como la biografía *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* (1952), que da cuenta, superando la noción de la biografía convencional, de uno de los pintores más enigmáticos y desconcertantes de la colonia. Trabajos que le significaron intensos procesos de fatigar archivos de todo tipo y que pusieron a dialogar al gran fabulador con la Historia, sobre la que en su momento comentó:

> No soy un historiador imparcial. Creo que hasta en la investigación histórica hay una carga subjetiva, quizá subconsciente, hasta en el hecho de seleccionar los documentos. Uno no puede prescindir de ciertos afectos o de ciertas ideas previas [...] La historia no es relato parcial de hechos. Hay que buscar las raíces de un suceso en lo cotidiano, en aquello que se hace en el subterráneo de la sociedad, y esa es una tarea dura, pero muy hermosa.[25]

Sin duda que toda esta experiencia, y sus hallazgos, fueron abonando al proyecto de esta novela-río, de este escarbar «en el subterráneo de la socie-

25. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 171.

dad» que es «Los nuevos años». Por cierto, cada volumen se puede leer de manera independiente, y sin duda ésta es una de las pocas empresas de ese tipo en la que escritores, de esta generación, se hayan involucrado de cuerpo entero. La otra excepción son Demetrio Aguilera Malta con los tres volúmenes de su zaga de biografías noveladas «Episodios americanos»,[26] y Jorge Icaza con los tres tomos de *Atrapados* (1972), que al igual que la trilogía de Pareja verán la luz en la prestigiosa Editorial Losada de Buenos Aires, uno de los referentes centrales en la historia de la literatura y la cultura latinoamericanas del siglo XX. «Los nuevos años» pretende –y lo logra– convertirse, sin caer en el cartel, en una obra política. Pues su asunto de fondo tiene que ver con fundamentales procesos históricos que gravitaron enormemente en nuestra cultura y sociedad a lo largo del siglo XX, y de los que Pareja no solo que fue testigo ocular, sino protagonista. De ahí que esta empresa devenga –como afirma Pareja– en un «lío de superstición, de verdad, de magia, de aliento subterráneo», como es el drama y paradoja de todo un país, personaje de este gran mural narrativo.

Es interesante subrayar que en esta década el guayaquileño publica, a más de los dos primeros tomos de su novela-río, el ensayo *La lucha por la democracia en el Ecuador* (1956) y el estudio *Thomas Mann y el nuevo humanismo* (1956), que sin duda es un tributo al gran novelista alemán de quien siempre reconoció haber aprendido mucho. Además, se trata –conjuntamente con el ensayo que Humberto Salvador le dedicó a Sigmund Freud en 1933, *Esquema sexual*, con el que introduce el freudismo en América Latina– de las raras y extrañas reflexiones que los autores del 30, de forma sistemática, desplegaron en torno a un asunto o autor de carácter universal (lo mismo sucede con Pablo Palacio y su traducción de Heráclito), hecho que contradice aquella acusación de que los narradores ecuatorianos del 30 eran reos, por tanto de mirada limitada, del localismo.

26. Esta serie de Aguilera Malta está integrada por *La cabellera del sol: el gran amor de Bolívar* (1964), *El Quijote de El Dorado: Orellana y el Río de las Amazonas* (1964) y *Un nuevo mar para el Rey: Balboa, Anayansi y el océano Pacífico* (1965).

## ¿ESCRIBIR ES UN ACTO DE AMOR?

De pronto se me ocurrió preguntarle si él creía, como Juan Carlos Onetti, que «escribir era un acto de amor», a lo que el maestro añadió: «y de pavor». Después de la trilogía de *Los nuevos años*, Pareja (hay quienes sostienen que trabajó estos textos buscando sintonizar, actualizarse o ponerse «en onda» con todo lo que implicaba el *boom* de la narrativa latinoamericana de los 60) publica la extraña y fantástica *Las pequeñas estaturas* (1970) y más adelante la compleja y críptica *La manticora* (1974). Con esta última confirmó que eso de meterse a escribir novelas era un acto «de pavor», de excesivos padecimientos, por lo que decidió dejar a un lado al narrador, y darle mayor escenario al ensayista e historiador. Este ejercicio –así se lo cuenta a Francisco Febres Cordero– le permitía relajarse,[27] pues los fantasmas son de otra índole y no están como los que constituyen su universo ficcional en donde desfilan todos los tipos y prototipos (mujeres y hombres) que constituyen y dan cuenta de la heterogeneidad de nuestro país. En este tramo Pareja, el historiador y estudioso, publica *Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito* (1975), *Ecuador: de la prehistoria a la conquista española* (1978), así como una nueva edición de la *Historia de la República (1830-1972)* (1979). Si Pareja pretendía ponerse a tono con lo que sucedía con los nuevos exponentes de la narrativa del *boom*, lo único que revela y confirma es que él no había renunciado, como todo legítimo creador, a buscar, a forzar los límites de su mundo. Por tanto, esto lo ponía de frente, sin caer en nostalgias huecas, ante el protagonista de la vanguardia de la que participó creando una revista como *Voluntad*; lo hizo junto al historiador Jorge Pérez Concha, que para entonces escribía versos, y el coautor de *Los que se van*, Demetrio Aguilera Malta. Revista que en su momento fue reseñada por el mítico *Boletín Titikaka* que publicaba en Puno, Perú, Gamaliel Churata y en la que también colaboraron con poemas de la revuelta vanguardista Hugo Mayo y Jorge Reyes. En estos años Pareja Diezcanseco se encuentra con su prima segunda, Mercedes Cucalón Concha, quien había

27. «Yo terminé ese libro con mucho dolor. Las últimas escenas las escribí oyendo constantemente el coro de la *Novena Sinfonía* de Beethoven con el *Himno a la Alegría* de Schiller. Y eso me hizo sufrir tanto que poco después me dio un infarto cardiaco y me dije: ¡No escribo más novela!». F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 200.

acabado de arribar de Esmeraldas, y con quien siete años después terminaría contrayendo matrimonio. El retrato de su compañera de toda una vida, pintado en la década del 60 por el escultor Alfredo Palacio, presidía la sala de aquel amplio y sobrio departamento en donde nos recibió.

De pronto, y por alguna razón que no tengo clara, le pregunté por qué él y sus contemporáneos habían adscrito a una estética tan cuestionable como el realismo socialista, tal vez porque como parte de los postulados de la vanguardia, lo político corría paralelo con su plan de transformar lo que hasta entonces (la verdad es que las cosas no han variado mucho) era una sociedad obsoleta. Me respondió sonriendo que él, como algunos de sus colegas, adscriben al realismo social, no al realismo socialista, que es otra cosa. Entonces le añadí, al paso, que sí, que de pronto lo que quise decir fue que esa militancia en el realismo social, a la vez no significó asumir una estética que por igual los limitaba. El maestro agregó: era lo que estaba en boga, todos queríamos transformar no solo al país sino al mundo, por tanto lo que se buscaba era profundizar, sin caer en lo panfletario, en aquello de hacer una literatura que denunciara las condiciones terribles en las que algunos ecuatorianos debían lidiar con la vida, por tanto había que protestar. Sí, lo interrumpí, pero esto no significó, luego, establecer un mandato, una especie de parámetro al que todos debían adscribir porque de lo contrario se quedaban fuera de juego. Algo así sucedió con Pablo Palacio en esa hora, al igual que con el primer Humberto Salvador (aunque sobre él pesa la etiqueta de ser el representante del realismo socialista). El maestro miró hacia la cámara que lo enfocaba y me precisó, con una amplia sonrisa, que ellos no buscaban que otros hicieran lo mismo. Sucedió que su forma de escribir obedecía a esas circunstancias que les exigía asumir posiciones que, luego, cada uno fue decantando. Así pasó con José de la Cuadra militando en el socialismo, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert que optaron por ser parte del flamante Partido Comunista, fundado en 1931; los otros optaron por vías distintas. Él mismo siempre estuvo convencido de que un creador no debía comprometer su libertad siendo miembro de partido o ideología alguna. Así lo reconocía en 1933 Benjamín Carrión: «Alfredo Pareja no cree que la militancia social, que la prédica partidaria, deben hacer del arte un instrumento de propaganda».[28] Aunque esto no

28. Benjamín Carrión, pról. a «El muelle», en *El libro de los prólogos*, Quito, Ediciones Benjamín Carrión, 1979, pp. 15-25.

le impidiera ser una especie de «un hombre de izquierda que no ha claudicado, pero que, por lo mismo, no tiene reparo alguno en mantener con dignidad sus opiniones personales, sin inclinar la cerviz ante directivas extrañas»,[29] tampoco le impedía mantener posiciones independientes; así lo constatamos en procesos como los que se dan en los 60, cuando su amigo Benjamín Carrión terciaba en las elecciones como candidato a la Vicepresidencia de la República en fórmula con Antonio Parra Velasco; Pareja en esa ocasión decidió apoyar la candidatura del ex presidente Galo Plaza Lasso, hecho que significó el distanciamiento de quien en su momento había sido el hermeneuta más lucido de su obra narrativa, así como su socio en la aventura de crear en Quito, en los 50, un diario «de ideas», *El Sol*; empresa que por cierto le significó, a él como a Carrión, enfrentar la bancarrota:

> [...] pues el sueño de hacer un diario a nuestra medida y deseos creo que se ha perdido definitivamente. No sé nada aún. Tal vez tenga que salirme otra vez de Ecuador y volver a trotar.[30]

## EL JUEGO DEL PREMIO

Una de las preguntas que conservaba en mi libreta, la lancé como un disparo al aire: «¿cómo le cayó la noticia de ser candidatizado al Premio Cervantes?». Se frotó sus manos de largos dedos una y dos veces, para señalar que la asumía como un acto de generosidad de sus amigos de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, pero que él sabía que no pasaba de ahí. Además, yo soy parte de esa Academia pero nunca he participado en ninguna de sus reuniones; no lo he hecho porque no me creo un académico (la admirable formación de Pareja es de un autodidacta). Pero mire usted quiénes lo han ganado (Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Octavio Paz), verdaderos monstruos de nuestra literatura. No –continuó–, lo que uno ha hecho no se compara con lo que han logrado estos autores. Le consulté qué significó haber recibido en 1979 el Premio Nacional «Eugenio Espejo».

---

29. Carta a Demetrio Aguilera Malta fechada en Gainsville, 27 de julio de 1975, en *El duro oficio...*, p. 35.
30. Carta a Margarita Nelken, Quito, 11 junio 1952, en *El duro oficio...*, pp. 138-139.

Dijo que ese era un premio que lo recibió a nombre de sus compañeros de generación, no a título personal.

De súbito, le consulté qué pensaba de la crítica nacional, sobre su rol, así como del papel que debe desempeñar un crítico. Éste no debe caer en el juego de los elogios por los elogios –apuntó–, para después agregar que los elogios terminan haciéndole daño al autor. Además, el crítico debe convertirse en un mediador entre el lector y el autor, tampoco debe convertirse en un inquisidor ni en alguien a quien, motivado por razones extraliterarias, se le ocurre «desquitarse» con aquel autor que es su enemigo o adversario ideológico. Además, todo creador debe ser capaz de asumir la autocrítica. La verdad es que nunca me he llevado bien con los críticos porque no me ha preocupado lo que dicen o piensan.

En una carta a Benjamín Carrión (Guayaquil, 1939), encuentro que Pareja le comenta, a propósito de esto, lo siguiente: «Una crítica que es un elogio es siempre un disparate y siempre un disfavor para el autor».[31]

## LA TOMA FINAL

Sin duda que otras preguntas brotaron al calor de ese diálogo de verano; entre esas, la importancia o no de los talleres literarios que en la década de los 80, dirigidos por su sobrino, el escritor Miguel Donoso Pareja, eran toda una novedad. Le comenté que Flaubert, de cierta forma hacía taller con sus amigos. ¿Qué piensa usted sobre esto? Si ayudan a un escritor –reflexionó– están muy bien. No tengo nada contra los talleres. Nosotros, en el Grupo de Guayaquil, hacíamos algo así: todos nos cruzábamos los textos y nos reuníamos para leerlos y discutir. Creo que de alguna manera, también hacíamos taller.

De pronto mi compañero de cámara me hace un guiño. El tiempo de grabación estaba por concluir, así que le agradecí al maestro por su paciencia y generosidad. Él se levantó y nos mostró lo que quedaba de su biblioteca, pues una gran parte, todo lo que correspondía a ciencias sociales, la había donado a cierta universidad y la otra a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Los títulos que lo acompañaban eran los de sus autores preferidos y vitales. Miré la obra completa de Thomas Mann en varias ediciones y traducciones, tam-

31. B. Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, pp. 163-164.

bién la de Shakespeare y Flaubert, otras de sus pasiones, y la colección íntegra de la revista *Cuadernos Americanos*. Me comentó que estaba dedicado a releer a los clásicos, pues la experiencia y el gozo ahora eran diferentes, y que cada uno de esos volúmenes estaba debidamente subrayado y anotado. Nos compartió que los libros que guardaba serían para sus nietos, quienes por cierto estaban por llegar. Se disculpó de estar solo y no poder compartirnos un café o un buen güisqui, pues era proverbial su capacidad para la buena cocina y los vinos de gran nivel. Algo hablamos de su experiencia como canciller. Entonces, muy entusiasmado, contó cómo inició el proceso de reapertura de relaciones con Cuba, de los obstáculos que tuvo que vencer para establecer vínculos diplomáticos con China, los mayores opositores a este proceso, comentó, eran los militares. Sonó el teléfono posmoderno y supimos que nuestro tiempo había concluido. El maestro nos guió hasta la puerta con la misma sonrisa con que nos recibió, nos dio un estrechón de manos deseándonos suerte con nuestro trabajo.

## DE HOMENAJES Y HOMENAJES

Sin duda nos fue más que bien con el reportaje. Con mis compañeros, lo único que compartimos en el viaje de retorno fue un par de miradas cómplices y un enorme silencio. Nunca más volvimos a tratar el tema. El video de la entrevista está en algún lugar. A veces he comentado de este encuentro con lo que sucedió semanas después, justo en la noche del homenaje por sus 80 años. El maestro debía avanzar por lo que era un pasaje largo, flanqueado de invitados, al escenario de la sala que hoy lleva su nombre en la Casa de la Cultura. Venía, como aquella tarde de nuestro diálogo con su traje muy elegante y un bastón parecido al que dicen Chaplin le obsequió al ensayista Raúl Andrade, después de haber leído el texto magistral «Charlot, parábola y hazaña de la desventura».[32] Yo me había colado a ese acto gracias al apoyo de unos amigos de la Casa. Pareja caminaba sereno, respondiendo a los saludos de los invitados que, claro, eran gentes de alto coturno. Cuando pasó próximo a donde yo estaba más solitario que Juan Hidrovo, personaje de *El muelle*, en

32. Cfr. Raúl Andrade, «Charlot, parábola y hazaña de la desventura», en *El perfil de la quimera*, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 18, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, pp. 131-175.

las calles de Nueva York, le clavé los ojos. Habían transcurrido un par de semanas de la entrevista, y de lo que sí estaba seguro era que el maestro ya nos había borrado de su registro. Pero sucedió que cuando pretendía replegar las miradas que le lancé, él esbozó una sonrisa diciéndome: ¿Hola, cómo está, cómo les fue con el trabajo. Todo bien? En medio de la sorpresa, solo alcancé a responderle: Sí maestro, y felicitaciones por estas ocho décadas. De pronto quise agradecerle por todo el legado que nos dejaba, por haber hecho de la palabra y el ejercicio de la ficción algo más que una razón para recibir un homenaje, del que luego fuimos echados, junto a otros intrusos, cuando vino la segunda parte en la que se daría paso a los rituales del brindis y los diálogos de ocasión.

Coincidió que dos días después, leyendo la sección «Cartas al director» del diario *El Comercio*, encontré una de un devoto lector de Pareja, en la que le expresaba su malestar e indignación por no haber podido estar presente en su homenaje, dado que no contaba con una «bendita tarjeta de invitación». En esa carta, que debo tener archivada en alguna carpeta, este lector le decía que lamentaba profundamente que no lo dejaran pasar, pero que en homenaje a él se quedó de pie frente a la puerta de la sala en donde se cumplió el acto, esperando que concluyera. Lo hizo porque así le rendía tributo a quien con sus ficciones le había permitido acceder a un y unos mundos en los que, cada vez que volvía, experimentaba esa sensación de saber que ahí siempre hay unas vidas que no dejan de sorprendernos, así como la versión de un país que solo es posible en la novela.

Pensé que de todos los homenajes que se le tributaron en vida al maestro Alfredo Pareja Diezcanseco, quizás fue este sencillo, humilde y conmovedor, el más legítimo y profundo, como se dice por ahí el más «propio». Pues se lo otorgaba alguien que se había sentido tocado y transformado por la fuerza y encanto de su palabra. Como en el pasaje bíblico de la viuda que entrega el diezmo de lo que no tiene. Este hombre le brindaba al maestro aquel homenaje que, estoy seguro, cualquier creador del reino de este mundo esperaría se le tribute. De ahí que cuando terminé de releer el recorte, lo primero que me dije fue que éste era un Premio tan digno y trascendente que bien se equiparaba al Cervantes que, la modestia del maestro lo llevó a decir que no estaba a su altura. A la postre, este homenaje terminaba siendo mucho más importante y trascendente que cualquier premio habido o por haber. ✦

Fecha de recepción: 15 julio 2008
Fecha de aceptación: 22 agosto 2008

**Bibliografía**


Adoum, Jorge Enrique, *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, 1980.

Andrade, Raúl, «Charlot, parábola y hazaña de la desventura», en *El perfil de la quimera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Básica de Escritores Ecuatoriano, vol. 18, 1977.

Carrión, Benjamín, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano/Dirección General de Educación y Cultura/Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.

——— pról. a *El muelle*, Quito, Editorial Bolívar, 1933.

——— pról. a *El muelle*, en *El libro de los prólogos*, Quito, Ediciones Benjamín Carrión, 1979.

Donoso Pareja, Miguel, «La narrativa de transición», en *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 5, *Literatura de la República 1925-1960 (primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 169-188.

Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989.

Hobsbawm, Eric J., *Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales de los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1983.

Mutis, Álvaro, «Hombres sin tiempo», publicado originalmente en la *Revista de Indias*, No. 49, Bogotá, 1943, recogido en *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, Bogotá, Seix Barral, 1999.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *El entenao*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1988.

——— «Los gorgojos», en *Letras del Ecuador*, No. 100, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, noviembre-diciembre, 1954.

——— *La casa de los locos*, Guayaquil, Imprenta La Reforma, 1929.

——— *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura* [Guayaquil], Imprenta Lisboa, 1936, p. 14.

——— *La Señorita Ecuador*, Guayaquil, Imprenta La Reforma, 1930.

——— *Río arriba*, Guayaquil, Imprenta La Reforma, 1931.

——— *El muelle*, Quito, Editorial Bolívar, 1935.

——— *Baldomera*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1938. [*Baldomera. Las pequeñas estaturas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991]

——— *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz*, Buenos Aires, Editorial Club del Libro ALA, 1939

——— *Hombres sin tiempo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1941.

——— *Las tres ratas*, Buenos Aires, Editorial Club del Libro ALA; 1944.

——— *La hoguera bárbara*, México, Compañía General Editora, 1944.

——— *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

——— *Historia del Ecuador*, 4 tomos, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.
——— *La lucha por la democracia en Ecuador*, Quito, Editorial Rumiñahui, 1956.
——— *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.
——— *La advertencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.
——— *El aire y los recuerdos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.
——— *Los poderes omnímodos*, Buenos Aires, 1964.
——— *Las pequeñas estaturas*, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1970 [*Baldomera. Las pequeñas estaturas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991].
——— *La Manticora*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
——— *Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito*, Quito, Editorial Universitaria, 1975.
——— *Ecuador: de la prehistoria a la conquista española, Quito*, Editorial Universitaria, 1978.
——— *Historia de la República (1830-1972)*, Quito, Editorial Universitaria, 1979.
——— *Ecuador: Historia de la República*, 1a. ed. en 45 fascículos, Quito, Editorial El Conejo, 1986.
Ribadeneira, Edmundo, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1981, 2a. ed.
Rodríguez, Martha, coord., «Narradores ecuatorianos de la década de 1950», en *Kipus* No. 21, I semestre 2007.
Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, s.f. [1948].
Vallejo, César, «Autopsia del superrealismo» [1930], en *Obras completas.* t II, *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 73.
Vallejo, Raúl, «Pareja Diezcanseco, Alfredo», en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, t. III, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995, p. 3627.