

**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 testimonia 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 escrituraria 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 Diezcansco 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. *Ibid.*, 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. *Ibid.*, 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. *Ibid.*, 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*.

Ibid., p. 64.

12. *Ibid.*, 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 explícita 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. *Ibid.*, 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 volvió 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». *Ibid.*, 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 sobrevivir 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 público. 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*, *ibid.*, 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 inolada 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. *Ibid.*, 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.