

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, Ecuadorian 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 nació 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 «delincentes 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. *Ibid.*, 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 Diezcansesco 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 Diezcansesco 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 Diezcansesco 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 Diezcansesco, *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 formal¹⁸ 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 tráfico 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 guardías 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. *Ibid.*, 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 Aserrió; 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 (Quevedo²⁴ y Vinces se mencionan en la obra), en busca de mujeres.

La urbe de Pareja Diezcansco 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 Aserrió «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», *ibid.*, p. 127; «¡Hey, Baldomera! ¡Vamos, sal de ahí! –¿Con ustedes, hijos de perra, largos del carajo?», *ibid.*, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 101.

25. *Ibid.*, 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 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, comió 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 inerte, 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 tenía-la nuevamente abrazada. Le tapó los labios, la apretó contra sí, asfixián-

30. *Ibid.*, 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. *Ibid.*, 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 sin-taxis, 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. *Ibid.*, p. 258.

39. *Ibid.*, 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 llevarselo».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. *Ibid.*, p. 113.

44. *Ibid.*, p. 202.

45. *Ibid.*, 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 Diezcansesco 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 Diezcansesco 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 Diezcansesco 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. *Ibid.*, p. 16.

47. *Ibid.*, 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 Diezcanecco, 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 Diezcanecco», 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.