

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 Diezcanseco¹

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 fencer) 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. Sucedió 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 pasaríamos 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, Passolini 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 agradecemos 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 descalabrarán 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 entenaio*, 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 Arlt 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 cholos, 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

EFFECTOS 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.

nidad 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 planteó 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 recibíó.

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 –continué–, 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 desfavor 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 qui-mera*, 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 entenaio*, 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.
- Ribadencira, 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 surrealismo» [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.