

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

RAÚL NEIRA

Buffalo State Collage

RESUMEN

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

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

SUMMARY

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

fictional elements, the epilogue, clarifies and justifies the work's designation as a novel. These elements constitute, in both works, an indispensable counterpoint to the understanding of the feeling and social critique implicit in such textual fiction.

KEY WORDS: Vanguard, Ecuadorian Fiction, 1930's fiction, extra-fictional voice, implied author, text, poetics.

0. EN LA ESTRUCTURA de la novela se dan incluidos ciertos recursos, que puestos de relieve, pueden servir a la exégesis de los textos; tales procedimientos formales se combinan y se manipulan mediante técnicas que se emplean con mayor o menor exposición. Si la estructura de la obra es el resultado de la aplicación de todos estos recursos, en este sentido, ella se desentiende por completo del autor¹ y sus «modos», para formar parte fundamental y constituyente del texto, aunque esté indudablemente condicionada por las técnicas utilizadas en su elaboración.

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

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

LA VOZ EXTRAFICCIONAL

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

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

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

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

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

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

tos fundamentales que ofrecen diferentes niveles de instancias discursivas que permiten adquirir una visión más globalizadora del significado emitido por el texto y de las intenciones del autor implícito⁵ que se evidencian en él.

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

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

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

-
5. «El término 'autor implícito' fue introducido por Wayne Booth para referirse al 'segundo yo' que un autor crea cuando él/ella escribe, la imagen del autor que el lector infiere del texto escrito, independientemente de la información extratextual sobre el autor histórico. Distinción que puede compararse a la afirmación de Ervin Goffman sobre el *escritor* y el autor de un texto: sabemos sobre el escritor por los chismes literarios, publicados y no publicados; aprendemos sobre el *autor*, por sus libros (298). Este uso más enfocado de los dos términos 'escritor' y 'autor' nos proporciona una manera conveniente y sensible para referirse al autor histórico y al autor implícito en la mayoría de los casos. En situaciones que requieren una delimitación más rigurosa de la categoría de autor histórico, la diferencia entre escritor y autor histórico yace en el punto en que el escritor es un simple ser humano, mientras que el autor histórico, como ya he explicado, está construido a menudo por diferentes tipos de personas». W. Nelles, «Historical and implied authors and readers», p. 24.
 6. Susan Sniader Lanser, «From Person to Persona: The Textual Voice», en *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 122.

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

LA NOVELA EN CLAVE: LA CASA DE LOS LOCOS

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

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

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

imprescindible para la comprensión de las intenciones del autor implícito.

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

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

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

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

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

«Liminar» llevan a proporcionar datos que muestran a esa voz autorial como consciente de que la escritura puede ser un arma de combate cultural e ideológico. Por lo mismo, escoge a Maurice Barrès¹² como uno de sus parangones literarios, tanto por su escritura prolífica como por su acendrado nacionalismo.

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

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

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

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

13. Diálogo «El político», cuya tesis fundamental aparece en la tercera parte, en la que se

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

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

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

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

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

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

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

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

Epígrafe: La regla de conducta moral
que debe dirigir las acciones
es hasta tal punto obligato-
ria, que no podemos apar-
tarnos de ella ni un solo
punto, ni un solo instante.

Confucio

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

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

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

Epígrafes: La salvación del País con-
siste en adoptar el sistema
federal económico.

(Telegrama al gobierno publicado
en *El Guante* en 1925)

Juan de Dios Martínez Mera

La flor del regionalismo es-
tá en Guayaquil, pero sus
raíces en Quito.

(Plagio) Manuel Seminario

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

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

Epígrafes: La revolución es el orden.
Henry Barbusse

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

Carlos Radek¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Salomón

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

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

Epílogo fúnebre

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

Llevé descubierto i compungido, un ramo de rosas rojas, con la siguiente dedicatoria, escrita con sangre de mi corazón:

*Al Señor
don Felipe,
Fabricante
de Números,*

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

Cyrano de Bergerac

Alonso Quijano

MÁXIMO DE BRETAL

Bienaventurado el varón
que no anduvo en consejo
de malos.

Salmos I-1

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

Proverbios 18

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA NOVELA REPORTAJE: LA SEÑORITA ECUADOR

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

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

18. F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 32.

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

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

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

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

La habilidad de la novela para apropiarse de modos discursivos múltiples, o de imitarlos, exige reconocer la elasticidad o la tolerancia que es parte integral de las convenciones ficcionales; estrategias que no podrán ser detectadas como tales, a no ser que se tenga conocimiento específico de la ubicación histórica del texto. Esta es la situación que se debe tener en cuenta con la segunda novela de Pareja Diezcanseco: *La Señorita Ecuador*, cruce híbrido entre el reportaje periodístico²⁰ y la novela. La narración presenta la historia de Sarita, ganadora del título Señorita Ecuador en 1930.

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

Esta narración no es una desviación «nueva»; sin embargo, no deja de ser un apartamiento de la forma tradicional que se espera de una novela. Siguiendo la técnica lineal del lenguaje no-literario²¹ –que se caracteriza por pretender unos objetivos de eficacia y de economía expresiva–, esta novela presenta en un orden estrictamente cronológico los acontecimientos que se suceden para que se elija reina a una chica de compleción morena; derrumbándose con esto la tradición de nombrar siempre a una rubia de ojos claros.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—¿Hay algo que habría preferido no publicar?

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

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

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

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

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

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

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

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

24. «Toda dedicatoria es una estructura morfológica en la que entran en juego cuatro elementos: el que ofrece la dedicatoria (dedicante), el que la recibe (dedicatario), el objeto dedicado y la razón que la motiva. Estos elementos pueden estar *in praesentia* o *in absentia*, pero siempre existen virtualmente». Óscar Hanh, «Borges y el arte de la dedicatoria», en *Estudios Públicos*, No. 61, verano 1996, p. 428.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por una exigencia del género literario que ha escogido para narrar algunas fases de la vida de la Señorita Ecuador, se ha visto precisado a recurrir a los vuelos de la fantasía con el objeto de suplir la falta de ciertos datos y hacer un tanto de poesía y de entretenimiento.

Y hace esta explicación no obstante que debajo del título de su libro se lee: NOVELA. ²⁷

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

26. Levinson en H. Adamas, «Titles, Titling, and Entitlement to», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,1, p. 9.

27. A. Pareja Diezcansco, *La Señorita Ecuador*, p. 138.

28. Gerald Genette and Marie Maclean, «Introduction to the Paratext», en *New Literary History* 22,2, primavera 1991, p. 266.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

- Adamas, Hazard, «Titles, Titling, and Entitlement to», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46.1, otoño, 1987, pp. 7-20.
- Benstock, Shari, «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text», *PMLA* 98.2, marzo, 1983, pp. 204-225.
- Bogdanor, Vernon, ed., *The Blackwell Encyclopedia of Political Institutions*, Oxford, Basil Blackwell Inc., 1987.
- Enríquez, Plinio, Carta a Alfredo Pareja Diezcanseco, mecanografiada, Carta 8, 15 junio 1932.
- Febres Cordero, Francisco, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989.
- Fernández Parratt, Sonia, «El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro», *Revista Latina de Comunicación Social* 1.4, abril, 1998, pp. 1-5.
- Gaskell, G. A., *Dictionary of Scripture and Myth*, New York, Derset Press, 1988.
- Genette, Gerald and Marie Maclean, «Introduction to the Paratext». *New Literary History* 22. 2, primavera 1991, pp. 261-272.
- Gibbs, Jr., Raymond W., «Authorial Intentions in Text Understanding», *Discourse Processes* 32.1, 2001, pp. 73-80.

- Gilmore, Roger Hubert, *Alfredo Pareja Diezcanseco as a Novelist*, (Disertación), University of Nebraska, 1971.
- Hanh, Óscar, «Borges y el arte de la dedicatoria», *Estudios Públicos* No. 61, verano, 1996, pp. 427-433.
- Mena Villamar, Claudio, «Alfredo Pareja Diezcanseco: La literatura es una dificultad adquirida», *Entrevista* (1988), pp. 6-10.
- Nelles, William. «Historical and implied authors and readers», *Comparative Literature* 45.1, invierno 1993, pp. 22-46.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. *La casa de los locos*, Guayaquil, Imp. La Reforma, 1929.
- *La Señorita Ecuador (reportaje novelado)*, Guayaquil, Editorial Jouvin, «La Reforma», 1930.
- Platón, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, Edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Seymour-Smith, Martin, *Funk and Wagnall's Guide to Modern World Literature*, New York, Funk and Wagnall's, 1973.
- Sidtis, Diana van Lancker, «Where in the Brain Is Nonliteral Language?», *Metaphor and Symbol* 21.4, 2006, pp. 213-244.
- Simmonds, Adolfo H., «Prólogo», en Alfredo Pareja Diezcanseco, *La Señorita Ecuador*, Guayaquil, Editorial Jouvin, «La Reforma», 1930, pp. i-ix.
- Sniader Lanser, Susan, «From Person to Persona: The Textual Voice», *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, pp. 108-48.
- Villacís Molina, Rodrigo, «Abalorios: Al teléfono con Alfredo Pareja», *El Comercio*, Quito, 10 abril 1988.