

Alfredo Pareja: ensayista y crítico

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

La autora revisa la ensayística de Alfredo Pareja sobre temas de arte colonial, cultura y literatura. Da cuenta de la evolución de su noción de lo artístico desde 1933, cuando Pareja marca distancia con la generación anterior y con el arielismo vigente, al hacer suya la defensa del realismo social; más adelante, sin embargo, matizaría estos juicios en otros ensayos. Su postura crítica, en términos generales, no defiende la originalidad ni la forma del texto por sí mismas, sino el valor del contenido; el humanismo empieza a ser el hilo conductor de su narrativa e iluminador de su estética. Por otro lado, siente la necesidad de resignificar lo local en su contacto con lo universal, reconociendo el afán de contemporaneidad de su generación; su defensa de lo mestizo está presente en sus reflexiones sobre el *barroquismo* latinoamericano. Finalmente, resulta interesante que Pareja aproxime dos grandes momentos del arte ecuatoriano: la pintura y escultura colonial de la llamada escuela de Quito, y la propuesta estética de su generación.

PALABRAS CLAVE: Arte colonial, Escuela quiteña, barroco, narrativa ecuatoriana, Generación del 30, realismo social, mestizaje.

SUMMARY

The author reviews the essays of Alfredo Pareja on issues of colonial art, culture and literature. It recounts the evolution of his notion of the artistic since 1933, when Pareja distances himself from the previous generation and the Arielism in force at that time, by making the defense of socialist realism his; later though, connecting these judgments in other essays. His critical point of view, generally speaking, does not defend the originality or the form of a text in and of itself, but the value of the content; humanism begins to be the guiding thread in his fiction and illuminator of his sense of esthetics. On the other hand, he feels the need to redefine the local in its contact with the universal, recognizing the love of contemporane-

ousness in his generation; his defense of the mestizo is shown in his reflections on the Latin American *Baroque* Movement. Finally, it is interesting that Pareja compares two great moments in Ecuadorian Art: the colonial painting and sculpture of the Quito School, and the aesthetic notions of his generation.

KEY WORDS: Quito School, *Baroque*, Ecuadorian Fiction, 30 Generation, socialist realism, 'mestizization'.

ALFREDO PAREJA ES un escritor que, simultáneamente a su ejercicio como literato e historiador, no dejó nunca de reflexionar y escribir ensayos críticos sobre literatura, arte y cultura. A este corpus teórico, está dedicado el presente texto.

En su temprano ensayo «La dialéctica en el arte»,¹ de 1933, Pareja rechaza el arte vanguardista, y toda la serie de *ismos*, por considerarlo fruto de una «tendencia confusionista» y de un «individualismo extremista»; estética reaccionaria que privilegia el «artificio cerebral» eliminando el «artificio de la vida», de espíritu alambicado y selectivo que «veía el paludismo en los automóviles y guiños siniestros en las puntas de las estrellas». No es difícil reconocer –no solo en la perspectiva teórica, sino incluso en la terminología acuñada– la comunión de pensamiento con su grupo; en este caso con Joaquín Gallegos Lara, quien publica, el mismo año, el artículo «Izquierdismo confusionista», en el que polemiza con Pablo Palacio, a propósito de la publicación de su novela *Vida del ahorcado*. Gallegos critica a Palacio por ser creador de «libros subjetivos», de una literatura que «alude y elude la realidad». La obra palaciana deviene, a ojos de Gallegos, en expresión de lo que llama «izquierdismo confusionista», como resultado de no «darse cuenta contra quién disparar. Disparó contra todos y contra sí mismo».² Este *confusionismo* está ligado a una mentalidad de clase, que expresa un «concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida». Ambos intelectuales, Pareja y Gallegos, abogarán –sobre todo en esta primera etapa de fundaciones y rupturas– por una estética capaz de «interpretar la vida» desde la perspectiva de un *realismo* integral; es decir, *realismo social*, *realismo actual*. De allí la «repelencia» que expe-

-
1. Alfredo Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte» [1933], *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Guayaquil, Portugal, 1936.
 2. Joaquín Gallegos Lara, «Izquierdismo confusionista», en *Pablo Palacio*, selección y prólogo de Miguel Donoso, Serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1987, p. 61.

rimentaron ante las «estridencias» vanguardistas. Nadie olvida aquella lapidaria sentencia que formulara Gallegos para cerrar el artículo comentado: «Después de leer *Vida del ahorcado*, nos queda una sensación, una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente».³ En «La dialéctica en el arte», Pareja discute con Ortega y Gasset, con respecto al arte nuevo y su tendencia deshumanizadora. Lo que molesta a Pareja no es la identificación de las corrientes vanguardistas con la teoría de la deshumanización del arte, sino la voluntad que tiene el filósofo español de reducir todo el arte nuevo a las propuestas vanguardistas, éstas sí, a su mirada, selectivas, carentes de trascendencia alguna, divorciadas de la realidad y de lo humano. Por ello, concluirá Pareja, que «el arte se deshumaniza porque quiere despojar a las ideas de su contenido y dejarlas como esquemas reales». Por tanto, el verdadero arte nuevo será aquél que permita el descubrimiento de la realidad, desde el compromiso con el ser humano y su entorno.

En este punto, resulta fundamental destacar que Pareja, cuarenta y cuatro años más tarde, publica «El reino de la libertad en Pablo Palacio».⁴ En este artículo, se evidencia el distanciamiento con respecto a un cierto modo de entender la *realidad* y el *realismo*, concepción que, inicialmente, estuvo marcada por el sentido de urgencia histórica, el afán de ruptura y descubrimiento. Pareja reconoce y celebra la «ilimitada libertad interior» que trasunta la obra de Palacio. Se trata, a ojos del crítico, de un realismo «más adentrista»; habla entonces de «realismo atroz», «realismo totalizador», «realismo brutal», capaz de ahondar en «el dolor de lo monstruoso» y en «la contradicción espantosa de lo plural del ser interior». Desde una mirada en diálogo con el pensamiento existencialista, Pareja destaca la voluntad palaciana de querer ser libre, para escribir por encima de «la mera circunstancia» –libertad de imaginación y libertad «contra la tenaz resistencia de los valores formales». Puntualiza, además, que la realidad y el realismo son concepciones arbitrarias «que significan lo que la boca que las dice quiere decir»; sabe que la realidad nunca es «una sola cosa de ver y tocar, de sentir con la pequeña percepción de nuestros mínimos instrumentos de imprecisión sensorial». De allí que comparara el *proteico* realismo de Palacio con el realismo de Flaubert, Joyce,

3. *Ibíd.*

4. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El reino de la libertad en Pablo Palacio» [1977], en *Ensayo de ensayos*, t. 1, Quito, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 36, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.

Virginia Wolf o William Faulkner, quienes supieron llevar el «realismo literario a sus extremos límites realistas, a la transfiguración de las apariencias tangibles...».⁵ No deja de ser interesante, y curioso, que Pareja destaque precisamente en el realismo palaciano su naturaleza «menos directa», su reclamo de «luz lateral», esa que «no viene por línea recta, esa que se parece a lo inarticulado de una lengua que sopla por la comisura labial». Esta lectura parece ser una respuesta, después de casi medio siglo, a la acusación de confusionismo y tiro equivocado. Ahora es esa misma lateralidad voluntariamente perseguida, ese no querer apuntar a ningún blanco fijo, la fortaleza misma de la escritura de Palacio: su poética, su fuerza proteica y totalizadora de ese realismo que «linda con lo fantástico».⁶

Es importante destacar la relevancia que tuvo para nuestro crítico la lectura de Goethe y Thomas Mann, en relación a su concepción sobre el artista y su obra. A Goethe le dedicó un ensayo, «Apostillas a propósito de Goethe» (1957),⁷ y a Thomas Mann un profundo estudio, publicado como libro, *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1956.⁸ Lo que Pareja asimila de ambos escritores es la comprensión de la contradictoria naturaleza humana, hecha de carne y espíritu,

5. *Ibid.*, p. 255.

6. No olvidemos que el desencuentro entre Palacio y Gallegos Lara originó una importante disputa en torno a la concepción de lo literario y el rol del escritor. Palacio le responderá a Gallegos que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha y combate, otra simplemente expositiva. Ante tal disyuntiva, Palacio afirma pertenecer a la línea del escritor expositor y, como tal, le corresponde «el descrédito de las realidades presentes». Si recordamos esta polémica, es porque, sin lugar a dudas, marcó un hito importante en el marco de la literatura y la crítica literaria ecuatorianas; disputa en la que Pareja aún tiene algo que decir, tres décadas más tarde.

7. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe» [1957], en *Ensayo de ensayos*, t. 1.

8. En *El duro oficio*, texto que Francisco Febres Cordero escribió sobre la vida de Alfredo Pareja, éste recuerda las discusiones que tuvo con sus compañeros de generación, a propósito de la lectura de Thomas Mann: «Cenábamos una noche en Guayaquil, en un departamento que a Meche le había regalado mi suegro. Nos quedamos Enrique, Joaquín, Pepe ya había muerto, y Demetrio. Yo había escrito un folleto sobre *La montaña mágica*; Thomas Mann era tenido, por los marxistas exaltados de entonces, como un burgués degenerado a quien no debía leerse. Discutimos sobre eso y Enrique me decía: ve, Alfredo, yo te quiero como a un hermano, pero has hecho muy mal al escribir ese folleto, porque la revolución es lo primero, que yo daría la orden de tu fusilamiento. [...]». Francisco Febres Cordero, *El duro oficio. Vida del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Municipio de Quito, 1989, pp. 184-185.

dolor y placer, pecado y redención, pasión y angustia, calma y desesperación; en alianza con Dios y Mefistófeles. Pareja entiende que el humanismo –a propósito de Mann, Pareja hablará de «nuevo humanismo social»– no está limitado «a la sola letra muerta de lo clásico», pues es capaz de «entrar en las profundidades de la correspondencia formal de la lengua con la significación de una cultura, y con –esto más que todo– la bondad y la justicia entre los hombres; no humanismo lingüístico, sino filológico, entendida la filología como otro de los problemas del valor».⁹ De allí, y a la luz de la enseñanza fáustica, Pareja será sensible a todo arte totalizador, que dé cuenta del rebelde y poderoso deseo de vivir, que hable de «cosas humanizadas»; cuyo *vuelo poético* no lo aleje de «los problemas humanos, del mundo de las realidades concretas». A la vez, está convencido que el verdadero artista «ha de sentir y pensar algo más allá de la vulgar y engañosa presencia de lo circundante».¹⁰ Pareja, así como guardó una distancia radicalmente crítica con las propuestas vanguardistas, fue también crítico de los excesos del realismo social, de los que hablaba como «pecados de juventud» de una generación que abrió nuevos caminos en la literatura ecuatoriana. En sus primeros escritos alegó que, como reacción al «subjetivismo hiperbólico de antes, [tenía] que venir la hipérbole de objetivo, acaso como un modo de combatir». Después de trasegar lenguajes cercanos a la vanguardia y al realismo social, lo suyo será una apuesta por un arte humanista, hecho de materia humana mediada por el «demiurgo satánico» y la búsqueda espiritual, en lucha con su tiempo:

La pasión y la angustia goethiana por la presión de un arte al servicio de la causa del hombre, queda aclarada con dos frases que de él nos recuerda Thomas Mann, y son la que dijo a un joven poeta que quería vivir muriendo y sufriendo por el arte: «El arte no es cuestión de sufrimiento»; y a otro exaltadamente sentimental: «Cada poema es algo así como un beso que se da al mundo, pero los besos por sí solos no engendran hijos». Porque, y esto también es obvio, «en el dominio del arte, todo tiene que quedar supeditado a consideraciones superiores».¹¹

9. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe», p. 42.

10. Alfredo Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann y el nuevo humanismo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956, p. 63.

11. A. Pareja Diezcanseco, «Apostillas a propósito de Goethe», p. 54.

En diálogo con Goethe y Mann, Pareja afirmó su rechazo a toda expresión estética ligada a una concepción del «arte por el arte». Creía en la forma, pues tenía conciencia de que el artista es ante todo un artesano: «La forma es la única representación posible de la cosa misma».12 Lo que rechazaba es el «monopolio de las formas», puesto que el artista es, a la vez, más que un artesano. En este sentido, Pareja cuidó siempre de no dejar a la palabra en «la desnudez mediocre del sonido».13 Como lo recordara en sus largas conversaciones con Francisco Febres Cordero, trabajó siempre muy despacio, «castigando muy avaramente el estilo, las ideas, las palabras», propio para quien la literatura fuera una *dificultad adquirida*. En consonancia con todo lo que llevamos dicho, fue crítico de lo que llamaba *rayuelismo*, esa tendencia, para él gratuita, de volcar todo el esfuerzo de la escritura en la mera experimentación de la forma, en «la desnudez mediocre del sonido»; crítica que, por cierto, no pretende desconocer los méritos de Julio Cortázar. «Yo no creo en la simultaneidad de tiempos y espacios, ni en los regresos circulares: esa es una técnica muy fácil, nueva, moderna. Yo creo que lo simultáneo, en países como los nuestros, se da porque no han variado casi en nada las cosas en centenares de años.»14

Me parece que también es posible advertir el magisterio de Goethe y Mann, en los trabajos de Pareja, en torno al *barroquismo* latinoamericano. Ciertamente, son también otros los escritores con los que Pareja dialoga en torno a este tema: Miguel Ángel Asturias y, quizás aún más, Alejo Carpentier. Partiendo de reconocer en nuestra cultura una constante barroca, aprecia en ella la combinación de exaltación y sosiego, de pasión y razón. Creería que, desde la misma perspectiva con la que destaca la «luz lateral» en la escritura de Pablo Palacio, Pareja registra en el barroco la ausencia de línea recta y de tiesura, el movimiento imprevisto, la exaltación: «su extremada voluntad de estilo, su sosiego en repeticiones curvas para que la forma no se enloquezca en convulsiones, y el pulso vital, puesto a compás, venza a la profusión ornamental por la gracia del pulimento, por la extracción de la virtud estética desde las profundidades del alma».15 Como lo había advertido pocos años

12. A. Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann...*, p. 179.

13. *Ibid.*, p. 84.

14. *Ibid.*, p. 29.

15. «La constante barroca en América española» [1975], en *Ensayos de ensayos*, t. 2,

antes, en su artículo sobre «Las formas de la cultura en el Ecuador», lo barroco fue, en la América hispano-indígena, una operación constante del espíritu creador contra lo establecido, «un movimiento fáustico, dionisiaco, para volver a poner en marcha el mundo formal de Dios, una revolución, en nuestro caso, del mestizo frente a la claridad de las formas europeas». ¹⁶ Reconoce en el barroco americano una «comunidad de lo sagrado y lo sacrilego», de carne y alma, de imitación y ruptura, de torsión y sutileza, de luces y sombras.

Desde sus primeros artículos, Pareja advirtió sobre el peligro de conceder a la técnica todo el valor artístico. Piensa que las obras de arte que perduran son aquellas preñadas de contenido, con «envidia de ideas tomadas del torrente de los problemas sociales que rodean al hombre». Vale aquí la pena recordar que en 1933, también circuló un breve artículo de José de la Cuadra, «¿Feísmo? ¿Realismo?», ¹⁷ en el que, en defensa de la corriente realista, advierte que el *feísmo* guarda equivalencias con las expresiones ligadas al «arte por el arte» y no con la «nueva literatura ecuatoriana» (de la cual su generación es portavoz), como equivocadamente lo suponen «ciertos sectores de opinión». ¹⁸ Así, De la Cuadra afirma que la nueva literatura se caracteriza por su *verismo*, «crudo y desencarnado», es «arte de contenido y no arte por el arte»: «la literatura de contenido denunciará y protestará». ¹⁹ Pareja hablará también de *feísmo*, en un artículo de 1960, sobre las formas de la cultura en el Ecuador, pero desde una entrada diferente: esta vez para apropiarse del término y reconocerlo como perspectiva necesaria para hablar, por vez primera, sobre una realidad «espantosamente fea y miserable»:

Quito, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 37, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 84.

16. «Las formas de la cultura en el Ecuador», en *Revista de la Casa de la Cultura*, No. 21, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, p. 24.

17. José de la Cuadra, *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

18. Sobre el origen de esta discusión en torno al *feísmo*, vale la pena señalar que Alfredo Pareja rememoró (en la entrevista con Francisco Febres Cordero) que, cuando apareció *Los que se van*, la crítica reaccionó de muy distintas maneras: estremeció de horror a unos y de admiración a otros. Así, recuerda Luis «Alberto Sánchez, que no dejó de ensalzar el 'descubrimiento' del pequeño libro, y de los que aparecieron después, calificó su lenguaje de 'feista': pues usaba el lenguaje coloquial de los personajes, sin escamotear las palabras tenidas como malas». *El duro oficio...*, p. 71. En el artículo «Breve panorama...», Pareja dice que *Para matar el gusano*, de José Rafael Bustamante, «pertenece al realismo, pero no, eso sí, al que se enciende en 1930, sino al *realismo antiféista*, para usar términos gratos a Luis Alberto Sánchez», p. 13. (La cursiva es mía).

19. J. de la Cuadra, *Obras completas*, p. 974.

Me diréis que lo feo no era la totalidad de nuestra vida y que el arte no debiera exclusivamente exaltarlo. Y yo os diré que tenéis razón, pero que la cuestión se explica y justifica, porque se pasaba de un salto desde la aberración endemoniadamente subjetiva y falseada a la aberración objetiva, como actitud compensadora falla atribuible a toda literatura naciente que se preocupa de lo inmediato, y cuya maestría, por lo mismo, no podía ser alcanzada de comienzo.²⁰

La originalidad siempre le pareció un «ansia pecaminosa», «confusa y trágica pedantería»; de allí su crítica al vanguardismo, que fue, a su sensibilidad, una desconcertante estridencia, «un poco la locura [...]. Cada día alguien inventaba algo, una manera, una escritura sin puntuación, un alarido, una pseudo-teoría... De todo lo cual nadie entendía una palabra».²¹ Sin embargo, vale pronto anotar que esta mirada crítica a lo que él denominó «fórmula mágica de arte por el arte», le sirvió no para validar la categoría de «realismo social», de la que, por cierto, fue un agudo y exigente crítico. Me parece que su disputa con el vanguardismo le sirve, por un lado, para cuestionar y distanciarse de su generación inmediatamente anterior, a la que acusa de afán exótico, atraída por el «opio, los jardines torturantes, la princesa oriental».

Con respecto a dicha generación de los poetas modernistas, y desde una clara conciencia de ruptura y distanciamiento, Pareja cuestiona no el ansia de fuga, en relación a su realidad circundante –por cierto, comprende el desengaño de una generación frente a la descomposición del liberalismo–, sino la excesiva entrega a una «mercadería espiritual de importación» reciente, sin lo que Pareja considera la «virtud del retorno y de la integración», en el marco de un siempre creativo proceso de asimilaciones, rupturas e invenciones.

Por otro lado, aprovecha para distanciarse del horizonte *arielista*, introducido por Rodó a comienzos de siglo, a quien identifica como iniciador del «afán selectivo, de élite», que, «en América, nos había enseñado a ser exquisitos».²² Fundador, con su grupo, de una estética sensible a lo telúrico,

20. A. Pareja Diezcanseco, «Las formas de la cultura», p. 34.

21. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo», en *Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 14.

22. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», p. 18.

a lo dionisiaco, a la desmesura de la naturaleza, de la palabra y del cuerpo, e implicada en la acción política, Pareja no podía sino ser crítico de una filosofía que privilegia el imperio de la razón, la fe en una cultura desenraizada de su tierra, la contemplación ideal y desinteresada. Nuestro pensador abogará por un arte que, para *universalizarse*, necesariamente debe crecer «pegado a la tierra» y cuyas «tendencias espirituales se tuercen al caudal popular». Rechazará siempre toda tendencia estética que sugiera la idea de fuga e inhibición. (De allí su gusto, por ejemplo, por el romancero español). Si le pide al arte «volver los ojos» a los problemas nativos, es porque este deseo empa-ta con su demanda de «nacionalización» de la literatura. Una demanda que, por cierto, no está divorciada de una proyección universalizante, por un lado, ni del reconocimiento de las múltiples matrices culturales de que está hecha toda obra verdaderamente nueva. Desde la conciencia de crear una nueva literatura, los escritores del treinta supieron que, ante la presencia de escasísimos precursores y la «falta de tradición terrígena», hacía falta, por un lado, forjarlo todo y, a la vez, echar manos del acervo cultural mundial.²³

Ciertamente, fue Pareja un intelectual que reinventó permanentemente la propuesta estética de su escritura y, a la vez, supo matizar sus afirmaciones teóricas. Más tarde, será crítico de ciertos excesos de la tendencia realista, sin renunciar del todo a ella. Destaca la dimensión productiva de la demanda de objetividad en la obra de arte, resaltará la necesidad de «morosidad en el detalle» como característica de una escritura volcada a lo menudo y cotidiano. Es justamente este enraizamiento de la literatura en la vida, lo que permite a Pareja distinguir el vigor y la vigencia de los clásicos: «lo permanente en ellos es precisamente lo que de vida contienen». Desde su esfuerzo por encontrar nuevas formas de entender y amar a los clásicos, Pareja reconoce la complejidad de todo arte verdaderamente actual: dispuesto a mirar su entorno y a entender lo viejo, selecciona creativamente lo que viene de afuera sin desconocer lo propio.

23. Dice Joaquín Gallegos Lara en «La Beldaca»: «En nuestra época, la cultura es una cosa permeable, ampliamente universal. Al trabajar nuestra novela, no tendremos en el Ecuador tradición novelística, pero está a nuestro uso toda la que nos legan cien herencias culturales». Alejandro Guerra, comp., *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995, p. 118.

Aunque en América, es de fuera que nos llaman, que golpean a la puerta, la abrimos solo a medias, y nos vamos, aquí, entendiendo mejor. Recibimos la prenda sin dejar entrar el cuerpo del que la trae. Después podemos devolverla transformada, arrojándola por la ventana, aventándola al viento como para sembrar.²⁴

Pareja sabe que el mundo de afuera ejerce un llamado; más aún, cuando el proyecto de progreso y modernización ha dejado de ser mero horizonte. Ya los otros miembros de su generación advirtieron las huellas de los que se van bajo el vértigo modernizador. Asimismo, sabe que tal empuje supone negociaciones, selecciones, un saber mirar hacia dentro y hacia fuera de la geografía nacional. Pareja explica que en todo proceso de contacto inter-social, los productos culturales se transforman precisamente en el proceso de resignificaciones y reinventiones. Sin utilizar el neologismo de «transculturación», acuñado pocos años más tarde por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, hablará de síntesis, mestizajes y barroquismos, en el esfuerzo que hacen las culturas por «extraer el jugo esencial de las cosas».²⁵ De allí su insistencia en la idea del «contrapunto libre», que permita la *mezcla* de «fórmulas universales» con «veneros propios». Entenderá por ello el valor de originalidad en una obra no por la ausencia de imitación, sino por su capacidad de diálogo *inteligente* con las múltiples «corrientes fundamentales del pensamiento». En «Las formas de la cultura en el Ecuador» (1960), Pareja se pregunta si su generación logró adquirir conciencia de la angustia creadora personal ante el mundo. A esta indagación, responde que una sociedad humana está apta para lograr su forma peculiar de cultura solamente cuando sea capaz de «sentir la presencia propia y su choque con las otras».²⁶ En su concepción del mestizo, Pareja coincide con la que Icaza propusiera en *El Chulla Romero y Flores* (1958); así, se refiere al mestizo como sujeto «sometido al vaivén de dos almas opuestas metidas en una sola necesidad corporal y espiritual, [en quien], solo mucho tiempo después empezaría la comunicación de una con otra».²⁷ Mestizaje como raíz y proyecto, como condición y apuesta de futuro, como dispersión y conjunción; como un modo de ser *en tránsito*, que lo mueve a romper con las tradiciones heredadas y, simultáneamente, a buscar

24. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», p. 22.

25. *Ibid.*, p. 22.

26. *Ibid.*, p. 35.

27. *Ibid.*, p. 21.

un acomodamiento en las formas sociales para actuar conforme a ellas: «El hombre que ha hecho nuestra historia postcolombina, quien la ha marcado de sucesos libertadores de la cara negativa de la tradición, es el mestizo, nuevo tipo humano de ser en tránsito, creador por consiguiente, en el que confluyen las dos almas en lucha de su origen. Hombre que piensa en libertad, pero quiere actuar por modos sociales».²⁸

La crítica al concepto de originalidad es recurrente en su pensamiento, en el ensayo «El mayor de los cinco», publicado en 1958 y que sirviera de prólogo a las obras completas de José de la Cuadra, menciona que: «Solo para los mojigatos quiso decir la *Biblia* que no hay nada nuevo bajo el sol. Nada nuevo, sí pero en las esencias, y las esencias no existen con verdad terrestre. Dolor, amor, llanto, risa, pasión cualquiera, son categorías abstractas, inherentes al corazón humano; no son nuevas, no son viejas, no cuentan principio ni fin. Mas, ¿qué diablos tiene que hacer un artista en el universo de lo abstracto, como no sea callar, contemplar y acumular fortaleza para ponerse a resolver todo lo que al modelo inmutable se parezca?».²⁹

Pareja no deja nunca de reconocer el afán de contemporaneidad de su generación, por su capacidad y voluntad de realizar un *libre contrapunteo* entre cultura occidental y cultura nativa.³⁰

No es posible, desde luego, hablar de originalidad absoluta ni en éste ni en ningún otro caso, y menos de originalidad artística en un mundo en que las formas de la cultura se comunican con una velocidad extraordinaria. La pretendida originalidad es pregón de mediocres, ya lo sabemos, aunque la exijan críticos de mala fe o de inteligencias con taparrabo. Sin duda, cuando estas obras se escribieron³¹ estarían presentes, es lo más probable, la

-
28. A. Pareja Diezcanseco, «América Latina en el mundo de hoy», en *Cuadernos Americanos*, vol. CXVII, México, 1961, pp. 12-13.
 29. «El mayor de los cinco. (Prólogo a las *Obras completas* de José de la Cuadra)», [1958], en *Ensayos de ensayos*, t. 1, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, vol. 36, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, pp. 79-80.
 30. No olvidemos que Pareja fue un gran lector de Goethe y Thomas Mann, así como de la obra de Freud, en quienes reconoció una humanidad marcada por el signo de lo divino y lo demoníaco, hecha de angustia y contradicción fáustica. Elementos que estará pronto a reconocer en sus escritores y personajes favoritos; así lo advirtió en el barroquismo de nuestra plástica colonial, en José de la Cuadra y en la familia Sangurima, en los pintores Camilo Egas y Miguel de Santiago. A propósito de Egas, reconocerá el poder expresivo de una imagen fea.
 31. Se refiere al fenómeno literario de la generación de 1930, en el cual destaca tres aspectos: originalidad, técnica y expresión de la realidad.

novelística rusa de la primera época de la revolución comunista [...] los grandes aciertos de la norteamericana y la plástica mexicana de la época, así como el criollismo de *Don Segundo Sombra*, al que con razón se quería superar y buscar el problema donde antes solo se veía el adorno; el lirismo casi animal y selvático, pero de gran vuelo, de *La Vorágine*, y la entonces recientísima aparición de *Doña Bárbara*, aunque esto lo pongo en duda, pues su primera edición es de 1929. Yo, por lo menos, no la leí hasta 1933. Creo que más o menos lo mismo les ocurrió a todos.³²

Ni excesos nativistas ni pasiva importación de paradigmas literarios. Pareja es consciente, y así lo reconoce la crítica literaria latinoamericana, desde hace ya varias décadas, que la creación literaria en América Latina irrumpe en los intersticios que deja ese movimiento pendular que se mueve entre la invención y la imitación, entre el original y la copia, el adentro y el afuera, la desmesura y el laconismo. Consciente de que la cultura crece al interior de múltiples vasos comunicantes, la mirada de Pareja tampoco es ingenua. Advierte las fronteras que nos atraviesan interiormente, generando dolorosas y, a veces, irreconciliables distancias al interior de un mismo país. Por ello apuntará que «los americanos de habla española estamos mucho más cerca de los brasileros que hablan portugués, que de los indios supervivientes o de los españoles de la Península».³³ De allí que su lema y el de su generación, al menos durante esa primera época de descubrimientos, será: «[...] lancemos la mirada en torno nuestro, hacia la cruel y dolorosa geografía de nuestra época. Sin gritar en tono de ópera. Busquemos el ritmo adecuado, menor, pequeño, íntimo, cotidiano, pero siempre veraz. Y veremos entonces cuánto dolor y cuánta grandeza hay en las relaciones humanas contemporáneas».³⁴ Cabe destacar los elementos que serán, desde un comienzo, vertebradores de una estética y de una estrategia crítica: entorno y geografía propia, cotidianidad, contemporaneidad de las relaciones humanas.

En 1956, Pareja publica un ensayo sobre literatura ecuatoriana contemporánea, que es reeditado un año más tarde en *Trece años de cultura nacional*, con el sello de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fiel a su demanda de contemporaneidad, se propone rastrear, en el contexto de nuestra literatura, el origen de lo contemporáneo. 1895 es el año que propone como

32. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama...», p. 25.

33. *Ibid.*, p. 31.

34. A. Pareja Diezcanseco, «La dialéctica en el arte», pp. 25-26.

bisagra de dos tiempos: Pareja advierte que el estallido de la Revolución liberal posibilitará la emergencia de un país que pasa del encierro y la regresión espiritual al parto de la modernidad. Un parto que, a los ojos del intelectual, anuncia la posibilidad de construir una verdadera cultura mestiza; caro bien perseguido por una amplia intelectualidad a lo largo y ancho de nuestro siglo XX. En este contexto, Pareja reconoce la novela de Luis A. Martínez, *A la Costa* (1904), como «obra de descubrimiento e iniciación» de nuestra modernidad literaria. En este libro, continúa Pareja, «paisaje y hombre inician un diálogo»; diálogo que, sostiene, será reanudado tres décadas más tarde por su generación. Destaca la «autenticidad de los seres que lo pueblan» como lo verdaderamente perdurable del libro: «primer ensayo de penetración en el alma nativa», «tentación de reconocer a nuestro país y al hombre que lo habita»; hombre que, por su «paraje anímico», es reconocido como «mestizo». Es a partir de este reconocimiento, desde donde Pareja ejerce su crítica a las generaciones anteriores y, a la vez, afirma la propuesta estética de la suya. Otro nombre que Pareja reconoce como antecedente de la novela realista de 1930 es José Antonio Campos: «nos dio a gran risa, el personaje montuvio, el peón de hacienda de la Costa, lo dio y lo entregó a la siguiente generación. No digo que lo encontró de veras: le descubrió un lado de la cara y dijo aquí está esto». ³⁵ En suma, Pareja entiende la obra de su generación como respuesta al «impulso vivificador de las ansias liberales». En su artículo «El mayor de los cinco», afirmará que: «De la Cuadra es nieto en línea recta de Martínez y de Campos. Toda nuestra generación del treinta proviene de la semilla de estos abuelos grandes. Y a su vez ellos son hijos de la pujanza mestiza del acontecimiento histórico nacional». ³⁶ Evidentemente Pareja se siente espiritualmente más cercano a los escritores de principios del siglo XX, que de la generación inmediatamente anterior, por haber, estos últimos, «sobrenadado por el realismo naturalista» y la corriente de un «modernismo simplificado».

En el ensayo sobre la literatura contemporánea en el Ecuador, que es una suerte de periodización literaria, Pareja destaca los nombres y títulos que a sus ojos sobresalen como hitos en el devenir de una literatura verdaderamente contemporánea; es decir, de una palabra que, penetrada de geografía nativa, fuera, a la vez, expresión de tendencias universales. Por ello afirma que

35. *Ibid.*, p. 10.

36. Alude fundamentalmente al impacto de la Revolución liberal, la tragedia del 15 de Noviembre de 1922 y la Revolución juliana de 1925.

la originalidad consiste en «dar ubicación nativa a una inquietud universal». Desde esta mirada destaca, por ejemplo, el nombre de Carrera Andrade, en quien reconoce un «sagaz conocimiento del hombre, una sabiduría íntima de las cosas-cosas y de las cosas del alma». ³⁷ Para Pareja, el artista es, ante todo, «un espectador de sí y de las cosas», que se nutre de raíz histórica; «un crítico, un averiguador, un intruso de lo absoluto». ³⁸ Sostuvo que el «verdadero artista-hombre de su época es el capaz de trascenderla queriendo mejorarla, cuando menos con su lenguaje poético que es decir profético». ³⁹ Por ello, insistirá en afirmar la obra de su generación como el resultado de una fuerza que responde al «cansancio de una literatura de idealizaciones», que se sabe insurgente, capaz de aunar hombre y geografía y de decir una «verdad brutalmente revelada desde el subsuelo», que «aparece como una necesidad de las entrañas de nuestro ser», cuyo beneficio, en un esfuerzo de balance histórico, sería «el habernos traído a la conciencia el primer acto del drama de nuestra historia [...] por el conocimiento de los que no lo padecían o ignoraban por qué el dolor». ⁴⁰

Resulta sumamente interesante advertir que Pareja aún lo que, a sus ojos, sobresale como dos grandes momentos del arte ecuatoriano: la pintura y escultura colonial de la llamada escuela de Quito y la propuesta estética de su generación. Dos momentos históricos lejanos en el tiempo, pero que, desde la percepción del crítico, coinciden en el propósito político, como hitos de «transición y de lucha»:

el primero aún pintaba ángeles, vírgenes y demonios, pero el verdadero sentido reflejábese en la carne en la carne del modelo, el indio de todos los padecimientos, que quería salvarse por muchos caminos, uno de ellos el religioso. El segundo, combatiendo contra la forma intemporal de los artistas evasivos, ha descubierto a un hombre desnudo, cuya carne tiene en cada uno de sus pliegues las huellas del miedo y del hambre. ⁴¹

37. A. Pareja Diezcanseco, «Breve panorama...», p. 15.

38. A. Pareja Diezcanseco, *Thomas Mann...*, p. 180.

39. «Prólogo a *Bajo el mismo extraño cielo*, de Abdón Ubidia, Quito, Círculo de Lectores, 1978, p. 9.

40. *Ibíd.*, p. 24.

41. A. Pareja Diezcanseco, «Notas para una geografía humana y artística del Ecuador», en *Cuadernos Americanos*, vol. XXVI, México, 1946, pp. 36-37.

Hijo de su generación, Pareja no le tuvo nunca miedo a la «mala palabra»,⁴² a nombrar las cosas por sus nombres y a reconocer en el estilo el trabajo casi de orfebrería del escritor. En un corto y hermoso ensayo que se titula «Alexander y Borges», de 1975, Pareja compara las traducciones hechas por el ecuatoriano Francisco Alexander y Borges de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. Luego de señalar la superioridad de la traducción de Alexander, también reconocida por Borges, Pareja se pregunta por qué Borges, que conoce de modo íntimo la lengua inglesa, cometió el delito de traducir «toco los pulidos senos de tus melones» en vez de «toco los melones de tus senos». Luego de una interesante reflexión en torno a ambas versiones, Pareja concluye que sin duda lo que ha pesado en el argentino es un exceso de «mojigata pudibundez» de similar raíz a la «puritana hipocresía» de quienes, en su momento, condenaron a Whitman a perder su trabajo en una oscura escribanía, «por haber escrito cosas desvergonzadas».

He querido cerrar este trabajo haciendo referencia al artículo sobre Alexander, porque dice mucho de la sensibilidad, escritura y estrategia crítica de Pareja y de sus compañeros de generación, en quienes primó el compromiso con la palabra, en la búsqueda incesante de lograr un diálogo, poético y *veraz*, del hombre con su tierra. ♦

Fecha de recepción: 04 agosto 2008

Fecha de aceptación: 29 septiembre 2008

42. «No me escandalizan las palabras gruesas u obscenas. Me molestan cuando se colocan sin ton ni son. [...] Un carajo, un puta, un mierda, bien colocados, son admirables, y hasta perfuman el aire. Mal puestos duplican su mal olor y se convierten en productos de cloaca. A veces olvidamos que las palabras tienen valor también por el ritmo del contexto, además de por sus significaciones directas e indirectas. Esto me lo ha enseñado la lengua inglesa». F. Febres Cordero, *El duro oficio...*, p. 270.