

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 40

*The Configuration of Feminist Criticism and  
Theoretical Practices in Hispanic Literary  
Studies*

Article 14

---

1994

### *Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal

Michael Handelsman

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

#### Citas recomendadas

Handelsman, Michael (Otoño-Primavera 1994) "*Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 40, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/14>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## BALDOMERA Y LA TRA(D)ICION DEL ORDEN PATRIARCAL

Michael Handelsman  
University of Tennessee, Knoxville

**S**e considera que Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) ha sido uno de los más importantes novelistas del Ecuador, tanto por la cantidad de sus obras como por la distribución y recepción internacionales que éstas han recibido. Anclado en la llamada Generación de los Años Treinta, toda su trayectoria novelística se ha caracterizado por un compromiso con denunciar injusticias sociales y defender los derechos e intereses de diversos grupos marginados y explotados de la sociedad ecuatoriana. Mientras Pareja ha compartido con sus compañeros de generación este mismo afán de denuncia y protesta, él se ha distinguido por su interés especial en crear un número inusitado de personajes femeninos en la literatura ecuatoriana. De hecho, Angel F. Rojas ha comentado en su ya clásico estudio sobre la novela del Ecuador, *La novela ecuatoriana*: “Ningún escritor ecuatoriano ha animado igual número de mujeres en sus obras de ficción” (202). Sin duda alguna, entre sus creaciones femeninas, es Baldomera quien más entusiasmo ha despertado en los lectores de Pareja, y la que ha ayudado a consolidar su reputación como creador ejemplar de mujeres de ficción. Un par de citas será suficiente para ilustrar la popularidad de Baldomera: “his tender portrayal of Baldomera, a timeless character who lives not because of her social action but because she is obviously a part of life itself” (Schwartz, 28); “*Baldomera* merece un lugar especial en el realismo social ecuatoriano por su personaje, impresionante tipo de mujer mulata costeña” (Rodríguez Castelo, 9).

Brevemente, *Baldomera* (1938) parece ser una novela de las peripecias y penurias sufridas por una mujer trabajadora de Guayaquil que, pese a todo, sabe sobrevivir con brío y dignidad. Ella es descomunal por su tamaño y por su espíritu rebelde. Ya muy lejos de las mujeres idealizadas y estilizadas de

*Cumandá* — novela romántica por excelencia del Ecuador —, desde su primera salida en la novela que lleva su nombre, Baldomera da la impresión de ser una fuerza dominante e imponente. Mientras toma botellas enteras de aguardiente en los salones locales, y al mismo tiempo que les da trompones a aquellos hombres que no saben respetarla, “Baldomera siempre anda con la cabeza en alto” (13).

Aunque el lugar aparentemente central que Baldomera ocupa en la novela sugiera una transformación o profundización del personaje femenino en la narrativa ecuatoriana, somos de la opinión que Pareja Diezcanseco más bien ratifica un paradigma patriarcal que sutilmente convierte a Baldomera en vocera y modelo de comportamientos regresivos y falsos que sólo podrían frenar y descarrilar la evolución social de las mujeres ecuatorianas. Vale recordar que dentro de “la literatura hispanoamericana son innumerables los ejemplos de personajes femeninos que plasman los valores del orden patriarcal burgués y que, en su calidad de signo, funcionan, al nivel de la recepción del texto, como modelos sociales de lo que debe ser la mujer” (Guerra Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones,” 8). Por otra parte, no hemos de pasar por alto la idea de que

women's views of themselves are inscribed in... the literature they read, so that misogynistic representations in literature are deeply damaging to women, so much so that we must re-evaluate authors who put forward such representations and must change our critical approach to take their misogyny into account (Minogue, *Problems for Feminist Criticism*, 6-7).

La problematicidad de Baldomera no radica solamente en la manipulación de un orden patriarcal, sin embargo. Lo que intensifica la traición sumergida dentro de una tra(d)ición sexista es la reputación de Pareja Diezcanseco y sus compañeros de los años treinta como pensadores progresistas y abiertos al cambio social. Además, por haber creado a un personaje aparentemente central — mujer, pobre y mulata — a quien se identifica claramente con los sectores marginales de la sociedad nacional, es fácil que los lectores confundan a Baldomera con un nuevo tipo de mujer que sí podría representar una verdadera superación de la tra(d)ición patriarcal. En fin, lo que urge una nueva lectura de *Baldomera* es precisamente esta doble confluencia de propósitos patentes y estereotipos latentes, por un lado, y la credibilidad de Pareja junto con una predisposición de sus lectores de aceptar lo acertada de su interpretación de lo nacional, por otro lado.<sup>1</sup>

Desde la primera descripción que se lee de Baldomera, se vislumbra una ambivalencia que va a marcar profundamente toda la novela en cuanto a su concepción y su recepción.

Es Baldomera una mujer todavía joven... Sentada, se la ve mediana. Pero si Baldomera se levanta, hay que ver. Parece tener más de un metro ochenta de

estatura, aunque, en verdad, no tenga más de los setenta o setenta y cinco.... Viéndola un poco de lejos, y en sombras, se apostaría que no tiene barba. Pero, no. Es inconfundible: sus pelos.... Además, Baldomera es negra. No tanto. Tiene más bien un ligero tinte violáceo. (9-10).

Sencillamente, Baldomera no es lo que parece ser. Además, hay que comprender que las repetidas advertencias del narrador de mirarla más de cerca trascienden el plano puramente físico/descriptivo. Todos sus rasgos, comportamientos y valores supuestamente nuevos encontrados al comenzar la novela no son más que aberraciones momentáneas puesto que Baldomera paulatinamente va reafirmando su lugar dentro de una tradición positivista propia de la imaginación del hombre. Sus primeros visos de ser una mujer independiente, rebelde y mulata terminan siendo solamente elementos de color local ya que la intención fundamental de Pareja es hacer una denuncia genérica contra la explotación sufrida por las clases pobres de la ciudad y no por las mujeres, específicamente. Según la novela, la única importancia de Baldomera y, su único papel destacable en la sociedad, se definen en términos de una maternidad al servicio, principalmente, de los hombres (i.e., esposos e hijos). De manera que, luego de unos toques iniciales que podrían haber sugerido cierta apertura en lo que respecta a la caracterización de la mujer en la ficción, uno se da cuenta que las apariencias engañan. En *Baldomera*, toda la complejidad de ser mujer, mulata y trabajadora se pierde ante una "moral patriarcal" que enseña que "la mujer es la porción moralmente superior de la humanidad y ella resguarda el núcleo familiar considerado por el Positivismo como el primer pedestal de la sociedad, ella debe cultivar la pureza y la virtud (bases fundamentales para lograr el progreso de los pueblos) y en este rol sublime debe ser venerada" (Guerra Cunningham, "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana," 387-388).

Ya muchos han comentado los peligros inherentes a un proceso de mitificación que reduce a la mujer a una sola dimensión. Mientras mitos literarios de "strong and complex women may incite readers to recognize the real-world woman's ability to act independently and to decide who she will be" (Virgilio y Lindstrom, 7), los de un "Ser femenino cuyas acciones sólo surgen del espíritu, el amor o el instinto maternal [enseña que éste] está limitado a ser testigo o víctima de la violencia sin poseer otra esfera de acción que la de las predicciones, la enajenación o las aspiraciones fantasmales" (Guerra Cunningham, "Identidad cultural...", 373).

No es ninguna casualidad que Pareja haya recurrido a la maternidad para, así, intensificar su denuncia de la corrupción y la injusticia cometidas por las fuerzas oficiales del orden contra los pobres del país. Mientras Baldomera estaba medio dormida en un salón donde había tomado hartos aguardiente, unos hombres bebidos comenzaron a ofenderla hasta que ella estalló.

No puede soportar más Baldomera. Estira las manos y agarra al que ha reído.... Baldomera ha hecho una trinchera con dos mesas. Levanta una silla a manera de escudo. Con la diestra arroja vasos. Tres hombres la atacan. Parece que ha crecido Baldomera. Se dijera que su cabeza toca el techo.

— ¡Maricones! ¡Así pega Baldomera! ¡Tome! (19-20)

Llegaron hasta seis policías que difícilmente lograron dominarla con la ayuda de los tres borrachos que habían provocado todo el escándalo. Baldomera era víctima de una violencia insólita: “Los... policías entran a sable limpio. Le pegan furiosamente en la cabeza, en los hombros, en la cintura” (20). Aun después de haberse rendido, los ataques continuaron:

Baldomera, sin poder ya luchar de pie, se arroja al suelo. Allí la sablean a gusto y le dan de puntapiés.... Pero entre todos la arrastran. Media cuadra han avanzado así... Está de rodillas.... Un policía aprovecha el momento, levanta su garrote y lo descarga sobre la cabeza de la negra (21).

Puesto que la gravedad de las acciones violentas y excesivas de los policías podría amortiguarse ante aquellos lectores que sólo se fijaran en los aspectos “hombrunos” de Baldomera y en su estado marginal (e.g., tamaño enorme, borracha, pendenciera, negra y pobre), Pareja comprendía que el horror que él esperaba provocar no se perdería al hacer a Baldomera abortar en la cárcel a consecuencia de “una tremenda patada en el estómago” (22). “Allí, tendida en el suelo, yace Baldomera. A sus pies, hay un charco de sangre. Desde la cintura para abajo, todo el traje es rojo...” (26). Ya no se trataba de los golpes sufridos por una mujer pobre de color, sino de una madre abusada. Como era de esperar, hasta los mismos policías reaccionaron y se preocuparon por salvar a Baldomera, llevándola — claro, está — a la Maternidad.

Es a partir de este episodio que Baldomera deja de ser percibida como una rebelde (¿un fenómeno?) capaz de escandalizar a los lectores. Ahora se establece como una matriz de la abnegación, del sacrificio y del orden. Pese a las farras nocturnas y las borracheras, Baldomera es, sobre todo, una madre. Es así que la novela termina con un sacrificio ejemplar. Mientras que Baldomera es sentenciada a dos años de cárcel por haber asumido la responsabilidad de un crimen cometido por su hijo mayor, su reputación y popularidad posteriores son garantizadas. El crítico, Edmundo Ribadeneira, ha expresado claramente las cualidades que el público ha asociado con Baldomera desde la publicación de la novela en 1938.

Baldomera es una mujer muy fea, de acuerdo con la descripción que nos hace Alfredo Pareja. Ni asomos siquiera de algo que no fuese una imagen física del todo desprovista de gracia, de encanto, de armonía. Sin embargo, fluye de su interior una naturaleza humana inducida por un inconfundible sentido de la solidaridad y la justicia, por el amor que siente por sus gentes (38).

Aunque parece haber un acuerdo general sobre esta 'naturaleza' de Baldomera, conviene señalar que en los dos momentos claves de la novela donde se exalta su condición de madre (al principio y al final), Baldomera se encuentra en la cárcel, víctima de un encierro forzado. El simbolismo y las implicaciones que surgen de la relación madre/encierro vista en la literatura, en general, han sido examinados muchas veces durante los últimos veinte años de crítica feminista. Sin embargo, este tema nunca se ha comentado en lo que respecta a *Baldomera*. Por lo tanto, se vislumbran de nuevo las ambivalencias y contradicciones de la novela creadas consciente o inconscientemente por Pareja Diezcanseco. Baldomera, la mulata pobre y mal hablada, supera su marginalidad social y, es hasta venerada, debido a su rol de madre. Pero la coincidencia del encarcelamiento precisamente en estos momentos de exaltación materna puede sugerir que la maternidad mitificada sólo conduce a una vida mutilada, falsa y carente de verdaderas posibilidades para que la mujer se realice plenamente (y que se la reconozca) como un ser humano complejo y multifacético.

La distorsión llevada a cabo por Pareja Diezcanseco en esta novela es aún más preocupante cuando uno se da cuenta de que hay muchas Baldomeras en la sociedad ecuatoriana y que sus méritos rebasan cualquier intento de mitificarlas. De hecho, Pareja misma ha comentado el origen de su personaje: "Mi suegra me contó sobre Baldomera que nació en las barriadas; una mujer borracha, que se peleaba a puñetazo limpio y que participó en los hechos que culminaron el 15 de noviembre de 1922" (Febres Cordero, 102). Al mismo tiempo, Pareja parece haber revelado la honda impresión que las mujeres trabajadoras de color habían dejado en él cuando evoca algunos de los recuerdos especiales de su infancia en Guayaquil: "En mi infancia [Guayaquil] no debe haber tenido más de setenta mil habitantes.... Y las negras, las mestizas y mulatas con sus charoles en la cabeza vendiendo tamalitos" (Febres Cordero, 114). Desgraciadamente, el contacto que Pareja tuvo con estas mujeres no fue suficientemente profundo para evitar los estereotipos y cierta tendencia de folklorizarlas. La superficialidad con que Pareja ha tratado a Baldomera se patentiza al descubrir que "no menos del 20% de las mujeres de 12 y más años, que no son solteras, están en situación de jefes-de-hogar en el Ecuador. Más aún, no hay razón para dudar que también entre las mujeres solteras haya quienes deben afrontar su vida 'solas'" (Luzuriaga, 47). Además, las mujeres "en esas condiciones deben desarrollar gran iniciativa especialmente en pequeños negocios. 63% de las mujeres jefes de hogar en Guayaquil declararon ser obreras independientes o trabajadoras por cuenta propia" (Luzuriaga, 52).<sup>2</sup>

Aunque el mito de la maternidad pesa más que las realidades, hay momentos fugaces en la novela cuando Baldomera parece escaparse de la manipulación asfixiante de Pareja. Se la ve dinámica y resuelta cada vez que ella tiene que afrontar las penurias y las injusticias sufridas por su clase social y, en

especial, por otras mujeres trabajadoras. Cuando su marido está sin empleo, u hospitalizado o en la cárcel, Baldomera no se queda en casa poniendo velas a los santos. Ella trabaja, pone un pequeño negocio y asume todas las responsabilidades de jefe de hogar. Por otra parte, Baldomera maneja toda una filosofía de la vida aprendida empíricamente, golpe a golpe. Es así que le aconseja a su hijo menor: "No seas nunca zoquete. Hazte entrador. La gente no es nunca buena. Eso es mentira. Si quieres que te vaya bien, ataca duro y primero.... La pelea es peleando y vos vas a pelear.... Trabaja bastante pero no para otro" (147). Luego, Baldomera insiste: "Y aunque dicen que Dios quiere a los humildes, esas son pendejadas" (148).

El momento más memorable de la novela es cuando Baldomera participa en la famosa huelga del 15 de noviembre de 1922 (ya mencionada arriba). Se recordará que más de 1000 personas fueron muertas en las calles de Guayaquil en esa fecha y, según muchos intérpretes de la historia nacional, esta masacre ha marcado los verdaderos comienzos del siglo veinte en el Ecuador. La participación de Baldomera nos parece significativa en la novela puesto que insinúa que, en momentos críticos del país, las mujeres ecuatorianas habían jugado un papel más político y activo del que se suponía, tradicionalmente. Su escepticismo inicial ante la demagogia y oratoria de algunos líderes populistas de la época revela a una mujer pensante cuyas experiencias en la vida le habían servido para que ella formulara conscientemente conceptos incisivos sobre diversas cuestiones sociales. Es así que se lee:

Los primeros días permaneció tranquila. Indiferente. Se asomaba no más a la ventana y veía pasar la multitud delirante. Sonreía. Pasaban los hombres gritando:

— ¡Vivan los obreros!

— ¡Abajo el dólar!

— ¡Viva la huelga!

Baldomera, desdénosa, se quitaba de la ventana. Y decía a Lamparita:

— ¡Bah! No hacen nada. Gritan no más. Son unos maricones. (114)

Además de entender cómo funcionaba la politiquería, Baldomera, también, tenía un claro concepto de la justicia junto con la voluntad para defenderla. Por eso, al darse cuenta de que las fuerzas del orden oficial iban a aplastar violentamente a los huelguistas desarmados, ella abandonó su casa y se lanzó a la calle a protestar. Desgraciadamente, esta capacidad de tomar consciente e inteligentemente una posición política durante una crisis histórica del país, se disminuye y, hasta se pierde, cuando Pareja Diezcanseco reduce a Baldomera a una simple "mujer de arrestos" (114). Lo mismo ocurre fuera del texto cuando Edmundo Ribadeneira insiste que toda la acción de Baldomera se debe a su "intuición" y a "los impulsos desorientados pero generosos de su óptica social" (46). De nuevo, se impone una mentalidad patriarcal muy parecida a la noción paternalista de Benjamín Carrión, fundador de la Casa de la Cultura

Ecuadoriana, quien había declarado: "Nuestra participación central a la historia, ha sido la acción y la pasión de las mujeres. Más pasión que acción" (*El cuento de la patria*, 79).

De modo que, pese a algunas fisuras ocasionales en la concepción y caracterización patriarcales de Baldomera, la tra(d)ición seguía manteniéndola en un lugar marginal y distorsionado. Huegla recordar, una vez más, que "la concepción social de la mujer que subyace en la creación de los personajes femeninos, no sólo se inserta en un contexto ideológico mayor, sino que también revierte a él funcionando como un modelo que refuerza el mito cultural de lo femenino, condicionando modos de conducta y definiendo una supuesta identidad" (Guerra Cunningham, "El personaje literario femenino...", 12). En efecto, el sexismo inherente al dicho "contexto ideológico" y lo profundamente denigrante del "mito cultural de lo femenino" salen a flor de piel muy temprano en *Baldomera*. Luego de las primeras escenas de la novela en que Baldomera aparecía como mujer descomunal y víctima, ella fue desplazada por Lamparita, su eventual amante y esposo quien había sido un cuatrero famoso del campo. Apenas Lamparita conoció a Baldomera, él declaró: "Me gusta esta hembra" (90). Y, así, poco a poco se comienza a vislumbrar todo un rito de dominación en que la mujer es poco más que una bestia que espera a su domador. De hecho, los paralelos que existen entre Baldomera y Escorpión, el caballo negro y fiel de Lamparita, son más que una mera coincidencia.

Escorpión había cobrado una soberbia estampa. Era alto y fuerte.... El cuello era algo corto, recogido, y terminaba en pequeña cabeza de diminutas orjas. El pecho se dividía en dos: brotado y potente. Era lustroso, negro, brillante.... Daba continuamente brincos, saltando de lado, con gracia, donairoso, y bastaba un ligero apretón de piernas para que, de un impulso, emprendiera la carrera. (53-54).

En cuanto a Baldomera, Pareja Diezcanseco la describe de la siguiente manera cuando Lamparita la conoció por primera vez:

Su cintura se estrechaba, pero dejaba libre una soberbia grupa desenvuelta, con dos tremendas nalgas firmes y ágiles. Los grandes pechos, tras la blusa, sobresalían macizos y erguidos. La cara, sin ser bonita, parecía graciosa, no obstante lo chata y gruesa y lo romo de la nariz y lo insignificante de los ojos. Era que tenía un ademán atrevido y lucía su sonrisa entre lo oscuro de la piel.... Se paró con los brazos en jarras y la mirada tiesa. (90)

Con el caballo y la hembra listos a ser domados, Pareja Diezcanseco escribe:

Mas, al acercarse Lamparita, paró tiesas las orejas, estiró el cuello como una garza, y, levantando las patas traseras, otra vez volvió a correr. Agachaba la cabeza y levantaba la grupa. Luego, tornaba a erguirse, esbelto, fino, orgulloso. Así fugó hasta que tropezó con una cerca de alambres. Quiso pasarla,



despavorido, con los ojos llameantes. Pero allí se clavó las púas en las costillas. Relinchó de dolor. Lamparita aprovechó y tiró la beta. El potrillo se ahorcaba, a causa del nudo mal hecho en la precipitación de Lamparita. Entonces, lo tumbó certero. (52)

Volviendo a Baldomera:

Cuando Lamparita intentó de nuevo agarrarla, Baldomera le dio una sonora bofetada.... Baldomera lanzóse con todo su cuerpo contra él.... Entonces, rechinándole los dientes, Baldomera agarró una silla. Y ya la iba a lanzar contra Lamparita, pero él tomó impulso y en el mismo instante en que Baldomera levantaba la silla sobre los hombros, Lamparita la embistió de una cabezada. Cayó Baldomera cogiéndose con ambas manos la barriga.... Ahora, Lamparita, riéndose, le cruzó el pie entre las piernas de ella y lanzóla al suelo. Esta vez, Baldomera, al caer se dio un fuerte golpe en las costillas. Frunció los labios.

— Eres el único hombre que me ha tumbado....

— Después, se sentó en una silla, sobándose las costillas. (92-93)

En fin, para la voz narrativa de la novela, había poca diferencia entre el caballo y la mujer. Además, Lamparita ha sido el único jinete/hombre capaz de domar a los dos. Vale señalar, también, que mientras Pareja Diezcanseco empleaba, básicamente, los mismos adjetivos, imágenes, situaciones y referencias al tratar a los dos compañeros de Lamparita — siempre destacando lo físico y lo salvaje, por cierto —, a Lamparita, en cambio, lo describía como “el cuatrero más listo... de todo el río Yaguachi” (49) y “terriblemente astuto” (96). La inteligencia que Pareja Diezcanseco había relacionado en esta novela con el hombre, primordialmente, es un indicio más de una ideología patriarcal que, en el fondo, le privaba a Baldomera (la mujer de las “intuiciones” y los “arrestos”) cualquier posibilidad de jugar un papel ampliamente protagónico en la sociedad. Recordemos con Naomi Lindstrom que en “*Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir denounces societally fostered strategies to avoid granting women fully human status. In Beauvoir’s analysis, one of the most pervasive tactics is a process she calls ‘the myth of woman’. By myth she means the widespread reliance on prestructured patterns that organize — and thus falsify — one’s perception of woman” (Virgilio y Lindstrom, 151). Por lo tanto, no ha de sorprendernos que el crítico ecuatoriano, Hernán Rodríguez Castelo, haya comentado: “Baldomera es personaje de una única dimensión: vida y circunstancia.... Baldomera es un ser primitivo y poderoso. Fuerte para pelear, para amar, para sufrir, para soportar” (10).

Pero, la tra(d)ición del orden patriarcal patente en la novela llega a su punto culminante cuando Baldomera misma defiende una filosofía peligrosamente misógina. Aunque Pareja Diezcanseco (y los críticos literarios, también) había insistido casi exclusivamente en las cualidades físicas, maternas e intuitivas de Baldomera, parece que él le da, por fin, el don de la palabra cuando

ella advierte a su hijo menor: "Y ten cuenta con las mujeres. Las mujeres son unas condenadas.... No las quieras" (147). En otra ocasión — pero, desde el mismo espacio materno —, mientras Baldomera está borracha y acompañada de una amiga, las dos mujeres le aconsejan al hijo mayor de Baldomera lo siguiente:

—... A las mujeres, para que sean fieles, hay que pegarles....

Baldomera... confirmó:

— Cierto. Por eso me casé con Lamparita. ¡Hay que pegarles! ¡Viva el trompón! Ese es el que manda siempre. (269)

El contenido misógino del mensaje de Baldomera (¿de Pareja Diezcanseco?) se perfila aún más al final de la novela cuando Baldomera, de acuerdo con su rol materno ejemplar, sirve de catalizador del desenredo de los conflictos y de las supuestas soluciones de la obra. Concretamente, después de que su hijo mayor descubre que su esposa, Celia María, se estaba acostando con los dos jefes del aserrío donde ellos trabajaban, él se enloquece de celos y trata de matarla. Ya hemos comentado que Baldomera había asumido la responsabilidad del atentado para proteger a su hijo. Sin embargo, lo que este gesto materno de sacrificio parece encubrir es la manipulación, la explotación y, hasta, la violación que ha sufrido Celia María. Aunque la caracterización de Celia María es simplista y peca de maniqueísta, está claro que su infidelidad ha sido el resultado de diversos engaños que ella no pudo haber controlado. Pero, la reacción de Baldomera es dolorosamente contundente: "¡Putá!... ¿No tenías fuerzas para calentarte? ¡Animal! Dejarse así" (263). Para que Celia María no divulgara a la policía que su esposo fue quien le había puñalado, Baldomera le dice: "Tú, después de lo que hiciste, estás obligada a salvarlo" (273). Es en este momento cuando se siente todo el peso de una ideología sexista que, en el fondo, termina constituyendo la esencia misma de la novela. Según se lee:

...Pedía a la Virgen que le aconsejase. Y cuando por fin resolvióse a salvar a Inocente, sacrificando a Baldomera, le pareció que la Virgen cerraba los párpados en ademán afirmativo. Pensó.... Ella tenía la culpa. Era una perdida....

El llanto cortó el hilo de sus pensamientos. Después, algo serena, se dijo que Inocente tuvo razón. Era un hombre. Un hombre orgulloso, que la quería. Había vengado su honor.... Además, si Inocente quiso matarla, fue precisamente porque la amaba mucho. Sí, sin duda, Inocente tuvo razón se repetía. (274)

En fin, la víctima ha resultado ser la culpable de los males quien acepta y, hasta, justifica su situación. Con el orden restablecido, Pareja la premia a Celia María por su buena voluntad y su capacidad de reconocer su conducta, supuestamente, errada. Es, así, que regresa Inocente (¡vaya nombre!) y, con él, la felicidad:

— ¿Sabes una cosa? Ya no me pareces una señorita. Ya no pienso en eso. Boté ya el trabajo del maldito aserrío. Ahora soy cargador, trabajo en los muelles, Celia María. Oye, a pesar de eso, ¿quieres venirte a vivir conmigo?  
— Ahá. (275)

Para concluir, *Baldomera* es una novela profundamente problemática en que se denuncia y se defiende, a la vez, un mismo sistema social opresivo y explotador. Publicada en plena época del realismo social, su mensaje anti-oligárquico y de reivindicación social está patente. En cuanto al lugar que ocupa dentro de la narrativa ecuatoriana, *Baldomera* es un hito temprano en la evolución de la novela urbana y popular del país. Pero, al mismo tiempo, el tipo de lectura que aquí hemos presentado pone de relieve una tra(d)ición patriarcal de que Pareja Diezcanseco no ha podido liberarse, sea lo que fuera su intención de denunciar ciertas injusticias sociales. De una manera parecida a la de muchos indigenistas latinoamericanos que han sido contemporáneos suyos, y en cuyas obras no habló nunca el indio, tampoco hablan las mujeres en *Baldomera*. De hecho, aunque se ha afirmado en la contraportada de la edición más reciente de la novela que Baldomera “no vacila en comprometerse hasta pejudicarse a sí misma, con tal de evitar el daño a los suyos” (Quito: Colección Antares de Libresa, 1991), insistiríamos que su actitud (y la de Celia María) al final de la obra es nociva puesto que su mensaje misógino legitima y fomenta todo un sistema abusivo que pocos han querido cuestionar, aun en una época tan hondamente contestataria como han sido los años 30 en el Ecuador. En efecto, pese a su deseo de que hubiera en el Ecuador progreso social, en lo que respecta a las mujeres, Pareja Diezcanseco las ha mantenido encerradas en un mundo asfixiante que encubre “la totalidad compleja que constituye ser mujer” (Guerra-Cunningham, “El personaje literario femenino...,” 6). Interpretar *Baldomera* de otra manera (especialmente a estas alturas) es dejarse traicionar por la misma tra(d)ición anacrónica y destructiva inherente a esta novela y al contexto social en que fue escrita.

## NOTAS

1 El crítico, Renaud Richard, ha comentado: “Cabe precisar que el machismo prácticamente nunca se pone en tela de juicio en las obras narrativas de la generación de los 30: en su inmensa mayoría, se trata de escritores hombres, que se habían formado en un país en el que existían tradiciones de dominación muy fuertes por lo que a las relaciones entre los hombres y las mujeres se refiere, y que, por lo tanto, participan de este tipo de comportamiento” (véase la nota núm. 63 en la edición de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza que Richard preparó con Ricardo Descalzi, p. 53).

2 Reconocemos que estos datos pertenecen a una época posterior a la publicación de *Baldomera*. Sin embargo, corroboran las ideas de la investigadora, Camilla Townsend, quien ha señalado que muchas mulatas que vivían en Guayaquil en el siglo XIX ya

jugaban papeles sociales dinámicos a pesar de un sinnúmero de obstáculos socio-económicos y políticos. Todo esto sirve para poner en tela de juicio la autenticidad de un personaje femenino (Baldomera) cuya caracterización ignora múltiples facetas de ser mujer en el Ecuador.

### OBRAS CITADAS

Benstock, Shari. Ed. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Carrión, Benjamín. *El cuento de la patria*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.

Descalzi, Ricardo y Renaud Richard. Eds. *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza. Colección Archivos. España: Archivos, 1988.

Febres Cordero, Fernando. *El duro oficio*. Quito: Municipio de Quito, 1989.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana," *Hispanamérica*, 43 (1986), 3-19.

Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones," *Hispanamérica*, 45 (1986), 31-43.

———. "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana," *Discursos Literario*, VI, 2 (primavera 1989), 361-389.

Luzurriaga C., Carlos. Coord. *Situación de la mujer en el Ecuador*. Quito: Gráficas San Pablo, 1982.

Masiello, Francine. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80," *Hispanamérica*, 45 (1986), 53-60.

Minogue, Sally. Ed. *Problems for Feminist Criticism*. London: Routledge, 1990.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Baldomera*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

Ribadeneira Meneses, Edmundo. "Estudio introductorio," en *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco. Quito: Libresa, 1991.

Rodríguez Castelo, Hernán. "Baldomera, gran figura femenina del realismo social ecuatoriano," en *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco. Guayaquil: Clásicos Ariel, sin fecha.

Rojas, Angel F. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil: Clásicos Ariel, sin fecha.

Schwartz, Kessel. *A New History of Spanish American Fiction*, II. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

Townsend, Camilla. "The Social History of Guayaquil" (Paper presented at SECOLAS meeting, April 1992).

Virgilio, Carmelo y Naomi Lindstrom, Eds. *Woman As Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Missouri: University of Missouri Press, 1985.